



JAMIE CLARKE

Interjú Bret Easton Ellis-szel

Bret Easton Ellis 1964-ben született Los Angelesben, Kaliforniában. Első regényét, a *Less Than Zero*-t (Nullánál is kevesebb) 1985-ben tette közé, még a Bennington College diákjaként. Következő regénye, a *The Rules of Attraction* (A vonzás szabályai) 1987-ben jelent meg. 1990 őszén Ellis kiadója, a Simon & Schuster visszautasította a már megjelenés előtt álló harmadik regényét, az *American Psycho*-t (Amerikai Psycho), a kiadó anyavállalata, a Gulf & Western nyomására. A könyvet végül Alfred A. Knopf adta ki először 1991 tavaszán a Vintage-nél, puhafedeles változatban. Ellis következő közlése a *The Informers* (Az informátorok) novellafüzére volt. Nyolc év után első regénye a *Glamorama* (Glamoráma), amely 1999 januárjában jelent meg.

Az interjú két részletben, 1996. november 4-én és 1998. október 22-én készült.

Jamie Clarke: Mikor kezdte írni?

Bret Easton Ellis: Meglehetősen fiatal voltam. Gyerekkönyvekkel kezdtem, amelyeket a szüleimnek készítettem karácsonyra. *Magic Marker*rel rajzokat terveztem, amelyekhez szöveget írtam, és a könyvek fokozatosan kidolgozottabbak, bonyolultabbak lettek. Mivel nagyon koraérett kölyök voltam, a szüleim mind nagyobb aggodalommal fogadták a gyerek-könyveim témáit; ezekből nőtt ki „Az angyal útja”-ra elkeresztelt könyv, amelynek címe ma már úgy hangzik, mint egy késő hatvanas évekbeli, Roger Corman-féle¹ LSD acid-mozi. Elbűvölő cselekményvezetése volt arról, hogy a karácsonyfa csúcsáról az angyalka aláhullik szenteste, majd a fán körbefutó „angyalhajon” miként küzdi vissza magát a fa tetejére karácsony reggelén, mielőtt a család felkel. Sajnos, ott vannak a hitvány díszek, akik az angyalka bukására szövetkeztek és nem akarják, hogy visszakerüljön a csúcsra, így aztán egy csomó jó díszet mérsárolnak le, miközben azok próbálják oltalmazni az angyalkát. Az angyalka barátságot köt néhány dísszel és karácsonyi gömbbel, egyikük viszont valahol a vége felé elárulja őt. És aztán jön a visszaszámlálás. Hajnalodik. Az óra tikk-takkol. Sóra 59 perc és 7 másodperc, stb. Vajon visszajut-e az angyalka a csúcsra? Vajon képes-e végezni az ördögi, mániákus törpe Téalóval, aki valójában maga akar a csúcsra kerülni? Nagyon erőszakos és szexuálisan is elég szuggesztív volt, mivel a díszek némelyike prostituálta magát azért, hogy informálódjanak arról, az angyalka éppen hol tart a fán. Hát igen, ezt adtam a szüleimnek karácsonyra. Ez idő tájt tíz vagy tizenegy éves kellett, hogy legyek.

Egy másik mese még ifjabb koromban született, ez valamivel ártatlanabb volt: a „Harry, a lapos palacsinta” egy fiúról szólt, aki egy reggel arra ébred, hogy ő egy nagyon-nagyon lapos palacsinta, de a történet valahogy itt is a káoszról és romlottságról szóló esettanulmánnyá fajult. Mégis sokkal naivabb volt, mint „Az angyal útja”, de amikor a „Harry”-t írtam, még csak hat vagy hét körül járhattam.

Az első teljes regényre 1978-ban vállalkoztam, amelynek alapjául az a nyár szolgált, amikor elküldtek dolgozni a nagyapám egyik nevadai kaszinójába, mert elég rossz jegyeim voltak, és a szüleim – valójában a nővéreim mutatták meg nekik – füvet találtak a szobámban. A *Buckley*-ba jártam, egy velejéig romlott, Beverly Hills-típusú gimibe, ahol megkenhetted az igazgatót azzal, hogy elvitted ebédelni a *Ma Maison*-be, mire ő megváltoztatta az F osztályzatot D-re, megkímélve a rossz tanulókat a nyári iskolától. Szóval a nyári sulihelyett elmentem melózni a nagyapám egyik nevadai hoteljébe, hogy formálódjak egy kicsit, mivelhogy tényleg átkozottul rossz kölyök voltam. Négy hétig maradtam, mielőtt a nagyapám kirúgott. De a „tapasztalat” valóban használt. Kikupálódtam. Jónéhány öslakos amerikai indián ismerkedtem meg, akik a helyi bányákban dolgoztak, és volt állásuk a hotelekben is; rajtuk keresztül az életnek egy olyan szeletét láttam, amiről azelőtt még fogalmam sem volt. Olyan „hé, meg kéne köszönnöd a szerencsecsillagodnak, te elkényeztetett kis pöcs, hogy 15 évesen nem az ezüstbányákban dolgozol”-gondolattal tényleg más kölyökként tértem vissza, és 1978 őszén, amikor visszamentem LA-be, nekifogtam megírni ezt a regényt egy fiatalember tapasztalatairól egy nevadai kaszinóban, és mindarról, ami még történt vele; ez volt az első regényem. Egy „komoly” regény utáni igény azután született meg, hogy elolvastam a *The Sun Also Rises*-t² egy órára a középiskolában. Korábbi olvasmányaim során nem fordítottam figyelmet a nyelvre; ez volt az első, amelyik felébresztette bennem a mondatok iránti érdeklődést, meg hogy hogyan strukturálódnak a bekezdések, és hogy a párbeszédnek miért hangzanak úgy, ahogy; aztán gyorsan egymás után írtam két regényt még a gimiben. Egyet alsóban fejeztem be, eggyel meg felsősként lettem kész. Sokban hasonlítottak egymásra. A második témájában elég közel állt a *Nullánál is kevesebb*-hez. Nagyon fiatalon kezdtem az írást, és azt hiszem, ennek az oka abban keresendő, hogy az anyukám szinte falta a könyveket, folyton elrángigált a könyvtárba. Azt megelőzően, hogy a szüleim könyveket vásároltak volna, anyukám már rendszeres könyvtárlátogató volt, így állandóan olvastam, és gondolom, az olvasás örömei megadták az impulzust, hogy elkezdjek írni, mert le akartam másolni ezt az örömet, le akartam utánozni valahogy. Tehát a készítés, hogy nekivágjak az írásnak, elég korán jött.

JC: Anyai nagymamád mintha írt volna gyerekeknek szóló könyveket, nem? Ösztönözhetett ez téged a saját gyerekkönyveid megírására?

BEE: Könnyen meglehet, de azt hiszem, az első gyerekkönyvet még azelőtt írtam, hogy tudomást szereztem volna a nagymama könyveiről. Nem feltétlenül gondolom, hogy a nagymama példája nyomán váltam volna íróvá. Egyszerűen író akartam lenni, és ennek okai sokkal többértébbek és összetettebbek annál, mint hogy van valaki a családban, aki író lévén hat rám.

JC: Volt valaki a *Buckley*-ban, aki korán felismerte a tehetséged, egy angol órán mondjuk, vagy egy kreatív íráskurzuson?

BEE: Nem, a középiskolában nem volt kreatív íráskurzus, de volt egy tanár, aki ráhangolt a kortárs amerikai prózára. Tinédzserként rengeteget olvastam; az újonnan megjelent könyveket legalábbis mindig. A *Buckley*-béli tanár, Steve Robbins felfedezte, hogy érdekel az írás és összebarátkoztunk. Mivel akkor nem írtam prózát, nem mondhatom, hogy ezen a téren hatott rám, mindenesetre egy csomó cikket írtam neki. Felvettem egy kurzust, aminek



az volt a címe, hogy *Személyes esszé*. Sok új-zsurnalisztát³ olvastunk, és ekkor fedeztem fel Joan Didiont,⁴ aki a leginkább hatással volt a *Nullánál is kevesebbre*. Nos, Steve feltétlenül egyike volt azoknak, akik felismertek bennem valamit, valamiféle sóvárgást, vágyat az írásra; az pedig, hogy folyamatosan unszolt és segített, lendületet adott.

JC: Ez kicsit vadnak tűnhet, de meg tudnád mondani, mi szerettél volna lenni, mielőtt elkezdted írni?

BEE: A színjátszás érdekelt. Színész akartam lenni, játszottam is pár általános iskolai darabban. A *Hamupipőke* színpadi verziójában én játszottam a herceget, negyedikes koromban. És filmeket is akartam írni, de Los Angelesben felnőve mindenki ezt szeretné csinálni. Színész akartam lenni és felvettem egy színészkurzust, de képtelen voltam körben hempergni az osztályban egy órán keresztül, csak mert azt mondták, „Légy fánk!” A kurzus első napján megértettem, hogy túlságosan is egyedi személyiség vagyok, és az egyetlen út, hogy művészi módon fejezhessem ki magam anélkül, hogy közben totálisan lealacsonyodnék, az íráson át vezet.

Még mindig játszadózom a gondolattal, hogy zenész leszek; ez volt az, amibe biztosan belefogtam volna a benningtoni főiskola előtt. A középiskolában benne voltam egy bandában.

JC: Milyen volt Bennington, amikor oda kerültél?

BEE: Nem akarom azt hazudni, hogy LA-ból jövet én lettem volna maga a megtestesült ártatlanság. Úgy értem, meglehetősen unott voltam, így amikor megérkeztem Benningtonba, és hozzám hasonló emberekkel találkoztam, egy kicsit még túl könnyedén is vettem föl az itteni ritmust. Ismertem már korábról olyanokat, akik oda jártak, így nem éreztem magam különösebben idegennek, kívülállónak. Az meg a másik, hogy a legtöbb srácot nem érdekelte a művészet a középiskolában, vagy ha mégis, csak a forgatókönyvírás szintjén, míg Benningtonban a legtöbb diák művészlélek volt. Az, hogy itt olyan emberekkel lóghattam, akik regényeket akartak írni, vagy költészettel foglalkoztak, esetleg komolyan fontolóra vették, hogy táncosok lesznek, felvillanyozott és izgalmas volt. Ez tette az LA és Bennington közötti váltást zökkenőmentessé. Az első év főleg bulizással telt, olyannyira, hogy majdnem a kicsapás szélére kerültem.

JC: Milyen volt az első írószeminárium Benningtonban?

BEE: Az első írókurzus, amit felvettem, csak harmadéveseknek és negyedéves végzősöknek volt meghirdetve. Joe McGinniss tartotta. Semmilyen órára nem jelentkeztem az első két héten. Élveztem a szabadságot, ezért csak lazultam az emberekkel, söröshordókat csapoltam, ilyenek. De aztán rájöttem, hogy kezd minden kicsúszni a kezemből, és fel kell vegyek néhány órát. Így aztán belekukkantottam a kurzuskatalogusba, és ráébredtem, hogy az egyetlen óra, amit fel akarok venni, egy írói műhely, amit McGinniss vitt. A szeminárium már beindult, de beadtam neki pár esszét, amit még a középiskolás időkben írtam Steve Robbins alatt; az LA-i fiatalok kultúrájáról szóltak, és eléggé Joan Didion stílusát idézték. Bemutattam ezeket, hogy bekerüljek Joe órájára, gondolván, hogy „semmi esélyem”, de azért a fenébe is, egy próbát megér. Azután Joe McGinniss üzent nekem, hogy fájadjak az irodájába. Így elmentem Joe-hoz, aki azt mondta, „Nos hát, azok alapján, amit mutattál nekem, járhat szre az órára, ugyanakkor szeretném elküldeni az írásaidat a New York-i

ügynökömnek és a szerkesztőmnek is." El voltam alélva az örömtől, ugyanakkor meg is rémültem. Azt gondoltam, ez egy rettenetesen nyomasztó ajánlat. Tizennyolc voltam. Túl fiatal. Túl nagy felelősséggel járó dolognak tűnt. Nem ismertem valami sok benningtoni harmad- és negyedévest, mindenesetre felvettem az órát. A szeminárium témája az esszé, az újságírás, illetve a prózatechnikák használata volt. Három esszét kellett írunk a félév folyamán, és az első dolgozatom a benningtoni első másfél hónapomról szólt. Nem változtattam meg a neveket, pontosan azt írtam meg, amit láttam, az embereket, akik drogokat szedtek, eljátszották, hogy mekkora arcok, a partikat, a keféleéseket. Az írás nagyon felkavarta a szart. Legyaláztak. A levelesládám állandóan tele volt olyan emberek üzeneteivel, akik beijedtek, hogy ezt megírtam. Szerepelt az írásban pár ember, akik LSD-vel vagy MDMA-val feljavított puncsot nyomtak, és sokan azok közül, akik igazán rajta voltak valamin; a szövegben persze meghagytam a valódi neveket. Volt egy srác, aki összeharapdálta egy csaj nyakát, aki ezért betegszobába került, én meg itt-ott kiszíneztem a srác vámpírhajlamait. Őrjöngött. Valójában csak a keresztneveket használtam, de a kampusz olyan kicsi, hogy mindenki felismerte azokat, akikről írtam. Joe rábólintott, és a csoportban is mindenkinek tetszett. Sajnos a legtöbb szövegben szereplő embernek nem jött be, és nagyon kiakadtak, amiatt aggódva, hogy az esetek az igazgatóság fülébe jutnak. Később rájöttem, hogy hülye voltam, meg kellett volna változtatnom a neveket.

JC: Mit gondolsz a műhelymunka hasznosságáról? Szerinted vannak határai annak, hogy mit taníthat meg egy ilyen műhely egy írónak?

BEE: Egyáltalán nincs. Nincsenek határok. A műhelyek gyakorlati tapasztalatot nyújtanak. Egy író számára az olvasás a legfőbb forrás, semmi egyéb, egyedül az olvasás. A műhelyek olyan okokból nélkülözhetetlenek, amelyekre először nem is gondolnál. Mindenekelőtt rákényszerítenek, hogy írj, márpedig sokszor adódik úgy, hogy nem fűlik a fogad az íráshoz. Van valami elképzelésed egy történetről, és nagyon könnyű ellustulni, csupáncsak gondolkodni róla, a fejedben forgatni az ötletet. Szóval a műhely a kellő nyomás alatt tart téged ahhoz, hogy papírra vedd az anyagot, ami épp foglalkoztat. Azonkívül, ha elég talpraesett és okos vagy, a műhelyek hozzáedzenek a kritikához, és ahhoz, hogy az emberek általában hogyan értelmezik a munkádat. A legtöbben felfoghatatlan hülyeségeket hordanak össze a műhelyekben. Csak nagyon kevesen képesek távol tartani magukat attól, hogy hogyan éreznek irántad, vagy hogy mit tudnak rólad, és akik valóban a munkádra fókuszálnak. Úgy hiszem, hogy valóban fontos a kritikával foglalkozni, de közben szép lassan páncélt is kell növeszteni. Nem a jó szerkesztés vagy az ügyes irányítás ellen, de sokszor figyelmen kívül kell hagynod, amit mások mondanak a munkádról, mivel az írás ösztönös dolog, nem is tudod igazán, honnan jön. Kifejezetten hátráltathat, ha állandóan kis picsákat és elszállt faszikat hallgatsz arról rinyálni, hogy szerintük hogyan raktad össze ezt vagy azt a sztorit. Tudom, hogy ez most nem úgy hangzik, mint amilyennek általában a jó műhelymunkát képzelik, hiszen úgy gondolnánk, ezek az alkalmak lehetőséget adnak a résztvevőknek arra, hogy előadják az ötleteiket, és arra, hogy meghallgassák másoknak az erről alkotott véleményét. Ezzel részben egyetértek, de mikor már meghallgattál minden véleményt, el is kell határolódnod azoktól, hogy megvédhesd a temperamentumodat és azt a belső indítást, amiért írsz, ugyanis ezeknek semmi köze ahhoz, mit mondanak mások,



dacára annak, hogy a műhelymunka épp az ellenkezőjét sugallja. A műhelyek csak annyira lehetnek jók, amennyire az azokat vezető tanárok. A legrosszabb egy műhelyben egy olyan tanár, aki bealszik és hagyja a tanulókat azon pörögjeni, vajon használható-e az a szó egy mondatban, hogy 'pickle' [csemegeuborka]. Egy jó tanár valóban izgalmassá tudja tenni a műhelymunkát, az íróvá válás rögös útjának meghatározó állomásává.

JC: Milyen írói szokásaid vannak?

BEE: Nem írok mindennap. Minden egyes nap foglalkozom az írással, de nem írok minden nap. Vannak napok, amikor rengeteget körmölök, és van, amikor nem megy. Némelyik napon jegyzeteket készítek, máskor a meglévő részeket viszem be a számítógépbe, ahol újrászervezem és átszerkesztem azokat. Valójában ez attól függ, hogy mi történik velem, hogy épp milyen passzban vagyok. Néha az anyag felülkerekedik a hangulaton, előre lök, és azt mondatja velem: „tényleg meg akarom ezt csinálni, megvan az ösztönzés, hogy most rögtön elkezdjem, és be is fogom fejezni.” Aztán van úgy is, hogy szarul érzed magad, és képtelen vagy dolgozni. Nem erőszakolhatsz meg egy jó bekezdést, nem kényszerítheted csak úgy ki magadból.

JC: Kézzel írsz és csak utána gépeled be, jól tudom? Van ennek a rituálénak valami oka?

BEE: Mindent kézzel írok. Az összes feljegyzést, még a vázlatot is kézíratban készítem el, mielőtt megírom a könyvet, és azután gépelem be a nyersanyagot (ezek azok a jegyzetek, amelyekre a könyvírás folyamán hagyatkozni fogok). Elképesztő, hogy a négy eddig megjelent könyvem mindegyike írógépen készült. Csak mostanában kezdtem el számítógépet használni. Korábban volt egy bizonyos ellenérzésem, úgy éreztem, technikai analfabéta vagyok a számítógéphez. Félttem tőle. Így az *Amerikai Psycho* három példányban készült el írógépen, ami most úgy tűnik számomra, hogy... hű, szóval most tényleg ütődöttnék érzem magam, totál le vagyok dőbbenve, hogy valóban így csináltam meg.

JC: Szerkesztész a kézírat szövegén, miközben beírod a gépbe?

BEE: Az a fejezettől függ. Ha a fejezet cselesebb, akkor készítek egy újabb kézírat-variáns, és változtatok a nyersanyagon. Ha a szöveg eléggé nyomonkövethető – és az a könyv, amelyen most dolgozom, jó sok kifejtést és magyarázó dialógust tartalmaz –, ha elég könnyű és ha pontosan tudom, hogy mit kell mondania egy szereplőnek stb., stb., akkor egyből felteszem a gépre. De bizonyos részek trükkösebbek, egyes bekezdések több fejtőrésről járnak, és vannak különleges fordulatokat igénylő párbeszédek; ezeket kézíratban újra és újra megírom, és csak aztán rakom föl a gépre. Itt később is folyamatos szerkesztői munkán esnek még át.

JC: Beszéltél korábban már arról, hogy egy bekezdés hogyan festhet esztétikusan egy oldalon, hogy hogyan változtatsz, ha valami túl hosszúnak bizonyul, stb. Beszélnél most arról az elképzelésről, hogy a szavak vizuális ingerekként is működnek, eltekintve attól, hogy valójában mit jelentenek?

BEE: Nagyon kevés könyvnél tapasztaltam ezt a vizuális tudatosságot. Talán két esetet említhetnék, amely lenyűgözött. Az első Joan Didion *Play It As It Lays* című munkája, ahol a szavakat körülölelő fehérség számtalan szempontból épp oly fontos, mint maguk a szavak. Új érzelmi dimenziókat nyit meg a könyvben, amely nem érvényesülne, ha a szöveget egy nagyon zárt betűkészlettel nyomták volna, és ha a fejezetek is szorosan egymás után

következnének, mint általában a legtöbb könyvben. Van valami nagyon szuggesztív abban, ahogy felépülnek ezek a fejezetek, és ahogy a fehérség minden mást elfed. Amikor lapozol, az oldalakon a fehér dominál, és a rajtuk megjelenő két bekezdés szinte lebeg a nagy fehérségben. Ez nem csak vizuális élményt nyújt, hanem összhangban van a könyv cselekményével is.

Azt hiszem, ugyanez érvényes az *Ulysses*re⁵ is, ahol Joyce elválasztja a bekezdéseket, és egy bekezdés négy-öt oldalon keresztül is eltarthat. Úgy gondolom, az olvasót – a szöveg történetén kívül – a nyomtatás, a felhasznált betűtípus és az író bekezdést kezelő módszere külön is serkentheti. Ha elkezdesz olvasni egy bekezdést és észreveszed, hogy az két vagy három oldalon keresztül tart, akkor az valamilyen érzelmi hatást is kivált belőled. Mondjuk, mondhatod azt, hogy „átugrom ezt a részt”, vagy azt is gondolhatod, hogy „inkább beszerezek valami mást, amivel gyorsabban lehet haladni”. Ugyanakkor el is merülhetsz ebben a cseppfolyós, áradó prózában, megértve, hogy együtt kell sodródnod a szöveggel egy ideig. Az, ahogy az oldalak kinéznek, megváltoztatják a könyvhöz való hozzáállásodat az olvasás során. Ha egy tömör, két ember beszélgetését tükröző párbeszédet látsz, ahol minden egyes mondat csupán négy-öt szóból áll, akkor egyből lesz valamilyen viszonyulásod a szöveghez, talán az, hogy igen, ezek az emberek egymás idegeire mennek, és nyilvánvalóan nem akarnak túl sok szót fecsegni egymásra; ez legalább annyira beszédes, mint a szavak, amiket a szereplők kimondanak. Persze mások találhatják úgy, hogy ez csak egy hóbortos elmélet, a könyv esztétikájának ez az oldala érdektelen; de engem lenyűgöz.

JC: Egyszerre több különböző munkán is dolgozol? Valahol azt olvastam, hogy Az *informátorok* történetei akkor készültek, amikor valami másban megakadtál.

BEE: Az *informátorok* olyan történetekből áll, amelyek két regény között születtek. Soha nem szántam nagyregénynek, és nem is tekintek rá így. Rövid elbeszélések gyűjteménye, és azt hiszem, jobb is ezzel a tudattal olvasni, mintsem úgy közelíteni hozzá, mint regényhez. Ha regényként kezeled, tökéletesen összezavarodsz és fogalmad sem lesz arról, hogy mi történik. De a kérdésre válaszolva, nem, nem futtatok több projektet egyidőben. Alkalmanként vannak megbízások magazinoktól, esetleg egy életképesnek tűnő forgatókönyv; persze a pénz beszél. Mindent a pénz mozgat, ám az írók számára tényleg fontos a pénz. A biztos anyagi háttér sokkal meghatározóbb az életükben, mint az olyan barátaim életében, akik rendszeresen megkapják a fizetési csekkjüket a munkájuk után. Ha sok könyvet adsz el, jó éveknek nézel elébe, amikor adva van ez a biztonság, ám ez olyan, mint a hullámvasút. Vannak évek, amikor jobban teszed, ha bespájzolsz, mikor már előre látod, hogy az a könyv nem lesz befejezve, ezt a filmet meg nem fogják bemutatni, szóval tényleg előre kell tervezned. Az egyedüli munkák, amelyek megszakíthatnak egy regényt, azok a magazinoknak szánt írások és esetenként a forgatókönyvek.

JC: Kezdetben ki volt még hatással rád Joan Didion mellett? Említetted a Hemingway-könyvet; volt még bármely más mű, amire úgy gondolsz vissza, hogy alapvetően hatott rád, vagy inkább csak a *Play It As It Lays*?

BEE: Nehéz most átlátni, hogy a *Play It As It Lays* vagy más Didion-írások később hogyan befolyásolták a munkáimat. De azért kezdetben persze, Didion, Hemingway rendesen munkáltak, és a korai években ez elég is volt. Igazából nincs szükséged túl sok mintára. Egy-két



író bőven elég. Később, *A vonzás szabályai* írása során, James Joyce, az *Ulysses* szerzője hatott rám. Még Benningtonban felvettem egy ebben a témában meghirdetett órát. Az óra a poszt-modern regényről szólt, de a szemeszter zömében az *Ulysses*-t vettük. Olvastuk még Nabokov *Pale Fire*-jét⁶, meg Pynchon *Gravity's Rainbow*-ját⁷. Az *Ulysses* elemzése nem volt túl érdekes, csupán a nézőpontja inspirált. Nem mondhatnám, hogy befolyásolta a mondatkezelésemet, de az biztos, hogy beindított. És persze ilyenkor azt is mindig elmondom, hogy a filmek erősen hatottak rám, nehezen is tudnánk kikerülni a filmek hatása alól, főleg a korombeliekre értem ezt, pláne, ha az illető egy negyvenes éveit taposó író. A filmek alapjaiban változtatták meg a regényírást.

JC: Milyen írókat tisztelsz? Vannak olyanok, akiket mindig elolvasol, ha kijön tőlük egy újabb könyv?

BEE: Mindig olvasni fogom Don DeLillo-t,⁸ Robert Stone-t,⁹ Martin Amis-t,¹⁰ utóbbit annak ellenére is, hogy eddig még nem írt egy minden ízében sikeres regényt, ez azonban személy szerint engem nem tántorít el attól, hogy elképesztően jó írónak tartsam, minden mondatában. Sokaktól mindent elolvasok, mert elég különös módon valahogy barátokká válunk; mivel sok író ismerősöm van, hajlamos vagyok egész írói életműveket bekebelezni. Mondjuk Richard Ford¹¹ első szövegei egyáltalán nem ragadtak meg, most viszont Richard Ford-mindenevő vagyok, és az első élményeimhez képest nagyra becsülöm őt, csupán azért, mert közelebből is megismertem. Az *Independence Day* csodálatos könyv. Ja, és egyike vagyok azoknak, akik nem tudták befejezni a *The Sportswriter*-t. Most újra akarom olvasni. Néha muszáj csak felületesen átfutnod ezen a szövegen, mert az elbeszélő túlságosan bő lére ereszti a mondanivalóját; Frank Bascombe egyszerűen minden porszemcséről be akar számolni, ami az élet országútján a szeme elé kerül. Egyébként igyekszem lépést tartani nemzedékem legtöbb írójával. Nagyjából elolvastam azt, amit a korombeliek eddig írtak. Csak nagyon kevés fiatal írótól nem olvastam még.

JC: Melyek a mindenkori kedvenceid?

BEE: Ez egy elég bizarr lista lesz. Flauberttől a *Sentimental Education*.¹² Joyce-tól már említettem az *Ulysses*-t. Hemingwaytól a *The Sun Also Rises*-t említeném; még akkor is, ha az *A Farewell to Arms*-t, az *Islands in the Stream*-et, a *Moveable Feast*-et jobb könyveknek tartom, ki kell tartanom a *The Sun Also Rises* elsősege mellett.¹³ Na és persze a *Play It As it Lays* Didiontól, akárcsak a *Slouching Towards Bethlehem* és a *The White Album*.

Ha egészen fiatal koromig vissza kellene nyúlni azokhoz a könyvekhez, amelyek kamaszként teljesen lebilincseltek, minden bizonnyal azonnal feltenném Stephen King *Salem's Lot*-ját¹⁴ is a listára (nevet). A *Salem's Lot*-ért majd' egy éven át rajongtam. 1975- vagy 1976-ban, amikor a könyvet kiadták, tizenegy vagy tizenkét éves lehettem, és szó szerint ez volt az egyetlen könyv, amit abban az évben olvastam. Elolvastam tizenkétszer, tizenháromszor, tizennégyszer. Ezt korábban azért nem vallottam volna be.

JC: Verseket olvasol?

BEE: Állandóan, mindig forgatok egy verses kötetet, különösen, amikor írok, mivel így a versekből egy kép, egy szó mindig ott villózik a fejemben, készen arra, hogy kirobbantson valamit, sokkal inkább, mint ahogyan az a teljességre törekvő prózai művek esetében van. Talán azért, mert a költészet olyannyira koncentrált, hogy a gondolatok és érzések egy

versben csak úgy robbannak, bamm, bamm, bamm, sokkal gyorsabban, mintha teszem azt egy könyvet, egy történetet olvasnál, ahol minden sokkal hosszabb, nagyobb formát kap. Szóval mindig olvasok költészetet, de soha nem írtam verset. Még dalszöveget sem. Zenét, azt írtam együtteseknek, de a dalszöveggel soha nem tudtam megbirkózni. Az egyetlen eset, amikor próbát tettem, nagyon szánalmas eredménnyel zárult. Talán ha kitartóbb vagyok, összejön valami, de nem volt meg a temperamentumom hozzá.

JC: Mi a véleményed a regények és általában a próza társadalmi szerepéről?

BEE: Nemrég részt vettem egy vitán, amelynek kissé nagyképűen a „merre tart a regény” címet adták, és azért volt érdekes, mert a 1950-es, 1960-as, 1970-es, 1980-as, 1990-es évek bestseller-listáiról beszélgettünk. És a meglepő különbségekről még 1970 és 1980 között is, amikor az eladási listákon az első tíz könyv irodalmi mű volt, Vidaltól,¹⁵ Updike-től,¹⁶ Roth-tól,¹⁷ Fowles-től.¹⁸ Ezek meglehetősen terjedelmes könyvek voltak. John Updike *Couples*-sze 1968-ban jelent meg, felkerült a *Time* címlapjára, és alaposan megosztotta a kulturális közvéleményt. Roth *Portnoy's Complaint*-je szintén ilyen nagy vihart kavart. Aztán megnézed az 1980-as évek listáját, és azt látod, hogy Cave Bear *Clan*-ja¹⁹ és egy csomó Stephen King kúszik felfelé, a kilencvenes években meg Anne Rice²⁰ és John Grisham²¹ a közönségkedvencek. Testes, vastag és csillogó könyvek. Nem hiszem, hogy akad egyetlen széppróza is ezeken a listákon. Egy sem. Egy írói hatalmasság, akinek a helye az írók nagy panteonjában lenne, például Joan Didion, most már csak ritkán kerül föl a bestseller-listákra, ahol hónapokon keresztül trónolhatna; pedig a hozzá hasonló szerzők műveit rég-partikon vitatták meg az emberek, mindenki olvasta őket, és egyáltalán, annyi szó esett róluk, mint az aktuális mozifilmekről vagy a rockzenéről. Mostanság a kultúra egészét tekintve a könyvek sokkal kisebb szerepet játszanak az emberek életében. Azt hiszem, régen még azokat is megérintettek bizonyos kultuszkönyvek, akik nem olvastak, vagy akik messze elkerültek minden könyvet. Most ez egyre ritkább. Azt hiszem, a könyvek még mindig hatnak, de már csak az emberek egy sokkal kisebb, körülhatároltabb csoportjára.

Személyesen ismerek olyan embereket, akik legnagyobb megdöbbenésemre egyáltalán nem olvasnak, és nem vásárolnak könyveket. Ami azt illeti, Bruce Taylor, akinek az *Amerikai Psychót* ajánlottam, nem volt képes átrágni magát rajta, mondván, „ez túl kemény”. Bár azt mondta, a szexjeleneteket azért elolvasta. Nem is akarta, hogy neki ajánljam a könyvet, miután rájött, hogy miről szól (nevet), és könyörgött, hogy vegyem ki a nevét. A könyvet leginkább azért kellett mégis neki ajánlanom, mert ő volt az egyetlen, akitől tényleg megtanulhattam, hogy mi vehető komolyan, és mi nem. Mindig úgy tekintettem az *Amerikai Psychóra* – noha ez elég betegen hangzik –, mint egy igazán mulatságos, jópofa könyvre. Meg vagyok arról győződve, hogy a könyv minden vicces része a Bruce Taylor-ral való együtt lógásból fakad, aki még mindig a legmulatságosabb fickó, akit ismerek, de hát ő nem olvas könyveket. Meglehetősen fekete és csavaros humora van, amely ismeretlen volt a számomra azelőtt, hogy találkoztunk. Még mindig ő a legjobb barátom, LA-n kívül él, általános hetedik óta ismerem, és nem olvas, habár évekkkel ezelőtt még olvasott volna.

JC: Honnan jöttek az *Amerikai Psycho* első impulzusai?

BEE: Amikor New Yorkba költöztem – valójában már azelőtt, hogy 1987 elején ide jöttem – írni akartam egy könyvet New Yorkról. Jónéhányszor voltam New Yorkban, és



szerettem volna az egyik könyvem helyszínéül választani. A város inspirált, ahogy minden író. Szóval mikor átjöttem ide, találkoztam egy csomó fiatal sráccal, akik a Wall Streeten dolgoztak, és úgy gondoltam nagyszerű, megvan a tökéletes kiindulási pont ahhoz, amit csinálni akarok; az egész a pénzről, egy rakat pénzről szól majd, arról, hogy ezek a fickók hogyan tesznek szert ezekre az irgalmatlanul nagy összegekre. Így hát 1986 decemberében elkezdtem tervezni egy könyv vázlatát New Yorkról, és próbaképp a Wall Streetről, meg arról, hogy is van ez az egész yuppie-ügy, meg azokról az emberekről, akik főiskolát végeznek, aztán keresztül-kasul itt örjöngenek és dorbézolnak a városban. Kezdett kialakulni egy Wall Street-i fickóról szóló könyv. Aztán elkezdtem kutatni, ami már teljesen más tészta, mert sejtelmem sincs, hogy az ilyen jellegű kutatás mennyire fontos része a prózaírásnak. Ismertem néhány havart még Benningtonból, akiknek a bátyjai megcsinálták a szerencséjüket a Wall Streeten, és akik tipikusan nyolcvanas évekbeli életet éltek, és akikkel kábé két héten át együtt nyomultam, mivel szerettem volna rájönni arra, hogy mit is csinálnak pontosan ezek az emberek. Persze most már mindannyian tudjuk, hogy börtönben vannak, és ezért is értem már, hogy akkor miért nem beszélhetek bizonyos dolgokról, hogy miért nem vittek be az irodákba, hogy miért nem magyarázták el világosan, miről szól a munkájuk, hogy hogyan kerestek akkora pénzeket, stb.

JC: Szóval velük szórakoztál a nap végén?

BEE: A nap végeztével mindig a *Harry's*-ben jöttünk össze, ide szervezték a randit az épp soron következő csajjal, és a legfelkapottabb éttermekről, meg autókról folyt a duma, arról, hogy melyik hamptoni házat akarják kivenni, melyik klubba érdemes menni, hol vannak a dílereik, öltönyökről, ruhákról, utazásokról, stb. Két hét agyzsibbasztó együttlét után megértettem, hogy az elbeszélőm egy sorozatgyilkos lesz. Nem tudom, honnan jött ez az összefüggés, egyszerűen csak logikusnak tűnt, hogy az egyik faszinak az agyára megy, hogy mindenki a státusz megszállottja, ami aztán arra ösztökéli, hogy gyilkos legyen. Írói szemszögből logikus volt. Innen is indítottam aztán. Azt gondolom egyébként, ezt a könyvet az a súlyos depresszió és komorság járja át, amelyen ekkoriban átmentem, és továbbra is fenntartom, hogy az összes közül ez a leginkább önéletrajzi művem, mivel a hangulata tökéletesen tükrözi azt az állapotot, amelyben az írás három éve alatt voltam.

JC: Ez egy veszélyes kijelentés. Néhányan esetleg félreértik.

BEE: Nos, ez benne van a pakliban. De nem vagyok benne biztos, hogy egy szikrányit is érdekelnek ezek az emberek.

Második rész

JC: Miből állt az *Amerikai Psycho* kapcsán folytatott kutatás?

BEE: A kutatás kizárólag a gyilkolás részekben való elmélyülést érintette, mivel gőzöm sem volt, hogy mire jutok velük. Négy vagy öt ilyen részt szétszórtam a könyvben, de kitöltetlenül, és nem is foglalkoztam velük, míg be nem fejeztem a könyvet; akkor kikerestem és kitöltöttem ezeket a jeleneteket. Nem igazán akartam megírni ezeket, de tudtam, hogy ott a helyük. Szóval elolvastam egy rakat sorozatgyilkosról szóló könyvet, felcsipegettem bizonyos részleteket, aztán volt egy haverom, aki bemutatott valakinek, aki tudott szerezni kriminológiai szakkönyveket az FBI-tól, amelyek aztán tényleg szemléletesen belementek az olyan részletekbe, amelyek sorozatgyilkosok gyilkosságainak a motivációit taglalták, és alapos részletességgel fejtették ki, hogy a sorozatgyilkos mit művelt a testekkel, vagy hogy mit tettek azokkal, akiket megöltek, különösen a kéjgyilkosságok esetében. Ezért végeztem kutatást, ezt magamtól nem tudtam volna kiötlölni. Mihelyst fogtam ezeket a töredékeket és leírásokat, és elkezdtem megírni a jeleneteket, Patrick Bateman hangja úszott be a gyilkosságok forgatókönyveibe, még tovább fokozva azokat, merthogy ez az extrém karakter olyan sokáig volt a fejemben, hogy minden mondatot, amit leírtam, valamilyen módon megszállt. Azt hiszem, olyan plusz pörgést kölcsönzött e jeleneteknek, hogy képtelen lettem volna egy az egyben átvenni a szakkönyvek gyilkosságról szóló részeit.

JC: Milyen volt az életed, mialatt az *Amerikai Psychót* írtad?

BEE: Meglehetősen magam alatt voltam, és úgy éreztem, megérdemlem, ha egy ilyen könyvet akarok írni. Tényleg megérdemeltem. Tudod, senki nem kényszerített fegyvert tartva a fejemhez, hogy írjak. Az életmódom kényelmes volt azokéhoz képest, akik nappal színen bányásznak és éjjel írnak, mert etetniük kell a gyerekeiket. Művészi szempontok vezéreltek, én döntöttem úgy, hogy meg akarom írni ezt a könyvet. Ugyanakkor sokat sírtam, sokat ittam, rengeteg drogot szedtem, időnként pedig igazán úgy viselkedtem, mint egy kiállhatatlan kurafi; és akkor mi van? Nem tudtam sajnálni magam, amíg benne voltam a munkában, de meg kell hagyni, nem a legfényesebb időszakom volt. Tényleg boldogtalan voltam; nem volt valami szórakoztató.

JC: Hogyan készül a vázlat egy olyan regény esetében, mint az *Amerikai Psycho*?

BEE: Ha nem átfogó, nagy történeteket írsz, rendkívül fontos, hogy legyen egy vázlatod. Nem hinném, hogy lényegbevágó lenne a vázlat, ha a könyvedben központi szerepe van a cselekménynek, de ebben az esetben is csak akkor nem, ha a történet már kialakult a fejedben, és előre tudja vinni a könyvet. Ha olyasféle regényt írsz, amilyeneket én szoktam, ahol a történetdarabok véletlenszerűbben következnek egymásra, és a hatásuk fokozódik, akkor nagyon kell figyelned, amikor arról döntesz, hogy milyen jeleneteket válogatsz ki, melyiket hagyod meg, és melyiket ejted. A vázlat első oldalán összefoglalom az egész cselekményt, mindazt, ami történni fog. Ez majdnem olyan, mint egy fülszöveg, csak sokkal hosszabb és részletesebb. Vegyük például az *Amerikai Psychót*: Patrick Bateman New Yorkban él, ezzel foglalkozik, ezeket az embereket ismeri, egy gyilkosról van szó, aki ezt és ezt szereti, ezt meg azt nem, összességében ilyen lesz a történet, amiben neki itt meg ott



lesz a helye, de eleinte itt látjuk majd. Aztán ezt jelenetekre tördelem szét, vagy nagyvonalakban legalábbis minden jelenetről kialakítok valamilyen elképzelést. Példának okáért itt van az, amelyikben Bateman tisztítóba viszi a véres lepedőket. Oké, ez egy jelenet lesz, de hol a helye? Tegyük az elé a rész elé, amikor a *Yale Clubba* megy, vagy ez mégis inkább akkor történjen, miután már megebédelt XY társaságában? A vázlat befejezése három-négy hónapot vesz igénybe – ekkor már minden jelenet, amelyikben azt akarod, hogy az elbeszélő csináljon valamit, mondjuk menjen a *Hamptonsba*, vagy egy másik étterembe, vagy éppen nyírjon ki valakit, már egy precíz rendszerbe van foglalva. A jeleneteket jegyzetek kísérik, és jelenethez tartozó jegyzetapparátus nemritkán hosszabb, mint az abból kinövő jelenet maga. Egyszóval a vázlat roppant jelentőséggel bír. A vázlat hihetetlenül részletes, és igencsak hosszúra nyúlik. Tartalmazza az összes szereplő rövid jellemzését, és azt is, hogy mi dolguk lesz az elbeszélővel. Aztán még ott vannak az azokról a motívumokról készített jegyzetek, amelyeket keresztül akarsz vinni a könyvön, azokról a dolgokról, amelyek újra és újra visszatérnek, és ha ez mind megvan, elkövetkezik a legnehezebb rész, amikor kialakítod azt a hangot, amelynek mindezt alárendeled. A vázlatírásnak ez az a része, amelyhez a leggyakrabban visszatérek munka közben: mi az, ami hozzátartozik az elbeszélő hangjához, és mi az, ami nem. A Patrick Batemanre vonatkozó jegyzet például úgy szól, hogy „legyen folyamatos hivatkozás státuszra, termékekre, ruhákra” stb. Vagy: „kihagyni minden metaforát, hasonlatot, vagy bármit, ahol Patrick Bateman másnak láthat valamit, mint ami, mivel minden túlságosan felszín-orientált, hogy ez előfordulhasson.” Kívágni mindent, ami lírainak vagy költőinek látszik. Ha bármi ilyesmi kijön írás közben, és ez lehet akár egy általam kedvelt mondat is, kiveszem, mert nem illeszkedik Patrick Bateman hangjához. Ugyanígy volt *A vonzás szabályai* főiskolás srácaival is, ahol bizonyos dolgokat közölhettek és ezért közöltek is, másokat viszont én mint író közölhettem volna ugyan, ők viszont már nem, és ezért vágnom kellett. Mert bár ők beszélnek, az már az író felelőssége, hogy ezek a hangok a lehető legvalóságosabbak legyenek. És ha ennek érdekében ki kell vágni dolgokat, hát sajnálom, ez van. Te építed föl a könyvet, de azok a srácok beszélik el, vagyis az ő módjukon kell ezt tenni. Ezért vagyok nagyon meglepett és csalódott sok-sok könyv esetében, amelyekben olyan szereplők az elbeszélők, akik úgy beszélnek, mintha főiskolai professzorok vagy gyakorlott írók lennének. Még Updike is a *Nyúl-könyvek*²² esetében valószínűleg tudta, hogy nem beszéltheti Harry Angstromot úgy, ahogy ő maga ír, így aztán átrakta harmadik személybe az egészet. Csak hát mindig van valami nyilvánvaló hiba; oly sokszor esik meg, hogy amikor felütsz egy könyvet, az elbeszélői részek olyan költőiek, olyan részletesek, olyan gazdagon illusztráltak, hogy egyszerűen gyanút fogsz, ez a szereplő nem közölhette azokat a bizonyos részleteket, és nem állapíthatta meg azokat a bizonyos összefüggéseket. Valószínűleg jópár olvasót veszítettem amiatt, hogy megmaradtam ezeknél a valósághű hangoknál. Tudom, hogy Norman Mailer²³ például, amikor az *Amerikai Psychóról* írt, azt mondta, olyan író vagyok, aki a végletekig hisz abban, hogy a szereplőinek a lehető legvalóságosabbnak kell lenniük, de szerinte egy regény gyakran gazdagabb élményt nyújt, ha az író egy csomó olyan dolgot is beletesz a szövegébe, amit ő íróként közöl, és ha nem rendeli magát alá teljesen az elbeszélőnek. De jól van ez így, hiszen ez az, ami íróként engem érdekel.

JC: Ez elgondolkodtató, mert a műhelyekben, amelyekre te is sokszor hivatkozol, úgy tartják, hogy az első személyű elbeszélést nagyon nehéz jól művelni, amivel én személy szerint egyet is értek, ám ők mindig a harmadik személyt erőltetik, és számomra mindig is nehéz volt megragadni a harmadik személy funkcióját, nem annyira technikai értelemben, hanem mert a történetmesélés sokkal érdekesebbnek tűnik első személyben. De lehet, hogy csak én részesítem túlzott előnyben az utóbbit.

BEE: Az első személyű elbeszélésben sokkal több lehetőség nyílik a kétértelműsége, a dolgok elhallgatására, amely számomra legalább annyira lényeges, mint a dolgok kimondása, mert ha nem mondasz ki dolgokat, mindig maradnak kérdéses részek, ahol oda-vissza lapozol, azon töprengve, hogy vajon ez a szereplő észre fog-e venni bizonyos dolgokat és összefüggéseket, vagy hogy el fogja-e mondani, meg fogja-e tenni ezt meg azt. Ezzel szemben mindent tudsz, amikor harmadik személyű regényt olvasol. Ott minden kidolgozott, minthogy az író mindentudó, rálátása van az egészre. Az olvasó sokkal bizonytalanabb az első személyű regények esetében. Méginkább így van ez az első személyű és jelen idejű elbeszélésekben, ami az én szövegeimnek is mindenkor sajátossága. Csak mostanában fogom fel, hogy ez milyen trükkös elbeszélői mód, bár tudom, hogy elég nagy az ellenállás e téren, és az engem érő kritikák sem sokat kukoricáznak, ha erről van szó, például a minap Ian Frazier²⁴ szónokolt egy interjúban az első személy-jelen időről, amely számára az olyan mondatokat jelenti, hogy „Oh, felveszem a kagylót, és oh, Madonna van a vonalban, mire én azt kérdelem: – Oh, csá Madonna, na mi a pálya.” (nevet). Nem hinném, hogy ez olyan radikális megoldás lenne, de néhány ember számára bonyodalmat okoz hozzáigazodni egy könyvhöz, amelyet első személyben és jelen időben írtak.

JC: Az *Amerikai Psycho* miatti felháborodás váratlanul tört ki. Mi az, ami ebben a leginkább meglepett téged?

BEE: Elég hirtelen jött az egész. Ha így visszatekintek, volt egy csomó figyelmeztető jel. De amikor a kiadó úgy döntött, hogy nem adja ki a könyvet, na, az nagyon készületlenül ért. Azt tudtam, hogy egy csomó előzetes vita volt és felmerültek problémák házon belül is, egy srác meg, aki korábban a borítóimat tervezte, visszalépett, mondván, hogy ez volt a legundorítóbb dolog, amit a valaha is olvasott, és így tovább, blablabla. Egy hétfő éjszaka, tárgyalás közben az ügynöknőm azt mondta: „figyelj, azt hiszem, más kiadóhoz kéne vinni a könyvet, mert szerintem ezek nem fogják kiadni”, én pedig totálisan, teljesen ledöbbsentem. Aztán azon a héten, később, amikor ezt hivatalosan is bejelentették, beszéltem a szerkesztőmmel, aki megerősítette a hírt, rajtam pedig, ha lehet, még jobban eluralkodott a döbbenet. Ez volt a legutolsó dolog a világon, amiről azt gondoltam, hogy megeshet. Számoltam azzal, hogy majd kiadják a könyvet és esetleg néhányan a falra másznak tőle, de soha nem gondoltam volna, hogy el sem jut a kiadásig, és azt se, hogy a Nemzeti Nőszervezet²⁵ bojkottot hirdet a könyv ellen, vagy hogy a könyv ilyen hatalmas indulatokat vált majd ki. Egyszerűen föl sem merült bennem, hogy ilyesmi megtörténhet. Nem hiszem, hogy a könyv olyan dolgokat tartalmazott volna, ami megmagyarázna egy ilyen nagymértékű felháborodást. Valószínűleg, legalábbis így visszatekintve, sokkal jobban kellett volna ügyelnem, mert egyszer valaki, aki kéziratban olvasott már belőle, nagy levegőt vett és azt mondta: „nyakig benne leszel a pácban. Ez tényleg egyike a legvisszataszítóbb dolgoknak, amit életemben



olvastam. És ha azt gondolod, hogy nem leszel benne nyakig, hát elég nagy hibát követsz el." Mire azt gondoltam, hogy á, ez úgysem olvas könyveket, szóval figyelmen kívül hagyhatom, amit mond. Aztán az ügynöknőm és a szerkesztőm is elolvasta, és azt mondták, hogy rendben van az anyag. Nem volt semmi komolyan vehető baljóslatú előjel a könyv körül a kiadás előtt. Így amikor a Simon & Schuster visszautasított, nagyon puff voltam.

JC: A könyv körüli gyalázkodásért ki hibáztatható a leginkább? A Simon & Schuster? A Nemzetközi Nőszervezet? Vagy ki?

BEE: Szerintem mindkettő. Nézd, az a helyzet, hogy a fő kiadóház visszautasította a könyvet egy hónappal azelőtt, hogy megkapta volna az engedélyt a nyomdai munkálatokra és a terjesztésre. Ilyesmi nem történik regényekkel. Majdhogynem példa nélküli esetről van szó. Vannak nem szépirodalmi munkák, amelyeket nem adnak ki bizonyos jogsértésre hivatkozva, személyek rágalalmazása és hasonló okok miatt, de hogy valakit ruha-rágalmazás miatt utasítsanak vissza? (nevet). Amint a karmaik közé kaparintották ezt a történetet, és amint a könyv reflektorfénybe került, mindenki rástartolt. Ez már nem volt olyan meglepő. Márminthogy egyszerűen mindenki, aki élt és mozgott, célpontnak tekintette. Bárki, aki leszólta, vagy kiabált egy kicsit, hatalmas nyilvánosságot kapott. Mindenkinek nőtt a renoméja, akár egy háromoldalas lehúzó kritikát küldött a *The New York Times*-nak,²⁶ akár Tammy Bruce-nak hívták, aki a Nemzetközi Nőszervezet LA-i részlegének a vezetője. Mindenkinek csak emelkedett az ársíója. A könyv lemondása meglepett, de az összes többi szemétség a médiában már nem. Egyetlen másik dolog volt, amit még furcsálltam, mégpedig az, hogy senki, legalábbis Amerikában senki sem vette a bátorságot, hogy teljes szívével kiálljon a könyv mellett. John Irwing²⁷ írt egy óvatos esszét Roger Rosenblatt²⁸ könyvkritikájáról a *The New York Times*-ban, de még John Irwing sem tudott kiállni és azt mondani, hogy az *Amerikai Psycho* erről meg erről szól, stb. Elsikkasztotta a saját véleményét. Nagyon diplomatikus volt. Akárcsak Mailer.

JC: Ez csalódást okozott neked?

BEE: Nem, nem tett csalódottá. Az lepett meg, hogy a könyvet viszonylag komolyan véve, egyáltalán fontolóra vették, hogy írjak róla.

JC: Abban a légkörben, ahol mindenki más csak fröcsögött a könyv kapcsán.

BEE: Ja, szóval meglepő volt, hogy egyáltalán vették a fáradságot. Ugyanúgy, mint ahogy az is, hogy senki nem lépett elő, és senki sem mondott semmi pozitívát a könyvről. Nem mintha kapásból kijárt volna, hogy ilyen színben tüntessék föl, de azért gondoltam, hogy legalább egyvalaki megteszi.

JC: Pedig megérdemli, hogy komolyan vegyék és így is olvassák.

BEE: Most, hogy a vita elült, a könyvet már egy kevésbé hiszterizált közönség olvassa. Azok, akik szeretik és elolvasták, a saját nézőpontjaik alapján méltányolják, és nem a könyv első megjelenéséhez fűződő könyvkritikákból és reakciókból indulnak ki.

JC: Egy interjú során valaki azt kérdezte, hogy Patrick Bateman figurája olyan valaki személyén alapszik-e, akit te ismersz, és te azt a választ adtad, hogy „részben azokon a fikókon, akikkel a Wall Streeten találkoztam, részben magamon, részben pedig az apámon.” Érdekes kijelentés. Kifejtenéd bővebben, hogy mely karakterjegyek tartoznak hozzád, és melyek az édesapádhoz?

BEE: New Yorkba azután jöttem át, hogy – eléggé valószínűtlen módon – tanegységi pontokért megírtam egy könyvet Benningtonban, ami aztán... hát, idáig fajult. Senki nem gondolta volna, hogy annyi példányszámban fog elkelní az a könyv, mint amennyiben egyébként elkelt. Reklámra nem volt pénzünk. Semmiféle hirdetésre nem költöttünk. Az első kiadást 5000 példányban nyomták ki. A könyv csak úgy kijött, mindenféle felhajtás nélkül az útjára engedték a nagy semmibe. Frankó érzés volt. Boldog voltam, hogy publikáltam egy könyvet, boldog voltam, hogy elkezdődött a pályafutásom. Aztán ekkor... történt valami. A *Nullánál is kevesebb* egy élőbeszédet követő könyv volt. Először csak kis példányszámban nyomták. Csak úgy volt; vagy elolvastad, vagy nem. Szóval úgy mentem át New Yorkba – rémes ezt kimondani –, mint egy nagyon sikeres fiatalember. Hatalmas összeget kaszáltam, aztán Manhattanbe költöztem, és szépen beszippantott ez az az egész juppie-mánia, ami az időtájt ott uralkodott, és több szempontból is úgy gondolom, az *Amerikai Psycho* egy sajátos módja volt az önmagam elleni küzdelemnek, hogy ne csússzak bele egy ilyesfajta életmódba. Minden alkalommal, amikor leültem írni, valahogy rendet tettem a fejemben, és arra gondoltam, „Istenem, hát tényleg szeretnél ma este is elmenni és viselni azt az öltönyt, és nyomulni azokkal a figurákkal a *Nell's*-ből? Tényleg ez az élet, amit élni szeretnél? A lakásodat drága, délnyugati stílusú bútorral rendezed majd be? Csak egy percre higgadj már le és vedd számba a dolgokat.” Mindig ez történt, amikor leültem dolgozni. Kezdetben azonosultam Patrick Batemannel, mert sok tekintetben hasonlított rám. Fiatal volt, sikeres, hasonló életmódot folytatott, ezért bizonyos fokig úgy tekintettem rá, mint magamra. Ezért tartom a regényt önéletrajznak.

Ugyanakkor úgy is kezelem, mint annak a kritikáját, ahogy az apám élt, merthogy ő belecsúszott abba a bizonyos ürességbe. Olyan fogyasztó volt, ahogy a nagykönyvben az meg van írva. Olyasfajta ember volt, aki teljes mértékben megszállottja a státusznak, aki mindig a megfelelő öltönyt viseli, aki egy adott márkájú autót vezet, aki egy bizonyos hotelben száll meg, aki csak bizonyos éttermekben étkezik, függetlenül attól, hogy ezek a dolgok élvezettel töltik-e el, vagy sem. Így végső soron a könyv az ő értékeinek a kritikája. Ezeket rám hagyományozta, és még most sem mondhatom, hogy sikerült teljes mértékben megszabadulnom tőlük. Még mindig vannak olyan dolgok, amelyekben magamra ismerek, és amelyekről tudom, hogy az apám fertőzött meg velük. Egyes dolgokhoz való hozzáállás. Például képtelen vagyok olcsó frizurát csináltatni. Az apám mindig úgy instruált – mióta csak fiatalemberré váltam –, hogy csak egy adott fodrászszalonba járjak hajat nyíratni (nevet). És nem is tudok – mégha elviselhetetlennek is vélem, hogy olyasvalamire költsek, mint egy manhattani férfi hajvágás, mennyit is? nyolcvan dollárt? kilencvenet? – szóval nem tudok szabadulni ettől. Állandóan kísért. Ebben az értelemben az *Amerikai Psycho* az atyai örökség elbúcsúztatása volt, a kinyilatkoztatásom, hogy „ki fogok szabadulni valahogy a búvkörödből” és azt hiszem, ő ilyen módon hatott a könyvre.

JC: Korábban rámutattál arra, hogy különbség van aközött, ami megbotránkoztató, és ami visszataszító. Mindkettő rendben lévő dolog az írás szempontjából? Visszataszítóan írni helyes úgy?

BEE: Magadtól kell megkérdezned: mi az, ami visszataszító? Mindenki rendelkezik egy saját listával azokról a dolgokról, amelyek visszataszítóak a számára, és azokról, amelyek



nem. Nem hinném, hogy lehet bármi is visszataszító abban, amit írásban művelsz. Nem tudsz olyan könyvet összehozni, amelyben bármitől is visszariadnék, kivéve persze az igazán ostoba írásokat, vagy a nagyon hülye könyvötleket, vagy ha idióta dialógusaid vannak, vagy ha az anyagból nem lehet más egyebet kihallani, csak fals csengést. Ezek elrettentenek. Ám a téma tekintetében – írhatasz pedofilekről, valakiről, aki emberek ezreit mészárolja le, korrupt politikusról – egyik sem fog elriasztani. Viszont ha valamit szegényes esztétikával kezelsz, akkor valószínűleg sikerül kiakasztanod. De mondom, nem hinném, hogy bármilyen téma is elriasztana.

JC: Csak az ábrázolás módja.

BEE: Igen, végső soron erről van szó, az ábrázolásról, és arról is – legalábbis az én álláspontom ez –, hogy milyen a stílusod, és hogyan adod elő az anyagodat. Azt hiszem, ez azért olyan kényes, mert az olvasás folyamán rengeteg kép áraszt el minket, kimondottan azzal a céllal, hogy sokkoljanak bennünket. Nagyon ritkán találkozom azonban olyan munkával, amitől elakad a lélegzetem. Persze vannak megvilágító erejű szövegek, de ritka az, amikor egy szex- vagy akciójelenettől bezsongok. Ez általában sokkal megmagyarázhatatlanabb, nehezebben megfogható dolgok kapcsán történik meg.

JC: Milyen hatással volt az *Amerikai Psycho* az életedre?

BEE: Nos, úgy gondolom, ez kétélű. Egyfelől sérült a hírnevem. Másfelől viszont épp ellenkezőleg, megnőtt. Végeredményben teljesen más irányba terelte a rólam alkotott addigi véleményeket. A kiadóknak szemében is megbízhatatlannak tüntetett fel. A kiadókkal most sokkal elővigyázatosabb vagyok. Sokkal óvatosabb a szerkesztőkkel, és körültekintő a megjelenés előtt álló munkák üzleti részében. De nem mondanám, hogy a könyvnek bármilyen személyes vonatkozású hatása lenne. Kizárólag olyan valamiként tudok erre tekinteni, mint ami végső kicsengésében pozitív. Nem látok semmit, ami negatív lenne a könyv megjelenésében. Tényleg nem. Azt hiszem, végső soron ezt a könyvet többen méltányolják, mint ahányan nem. Amikor kijött az első kiadás, azt gondoltam, „tessék, most tönkrementem, és az írói karrier, amit befuthattam volna, befuccsolt.” Összességében viszont nem hinném, hogy tényleg ez történt. Lehet, hogy többet segített, mint amennyire azt valaha is be mertem vallani magamnak. Hatás? Hát nem is tudom. Az életemre nem csupán úgy tekintek, mint amelyet kizárólag az általam írt regények határoznak meg. Az írás csak egy része az életemnek, és ugyan nagyon könnyű mindennap belemászni és csinálni, persze igen, a könyvek kifejezik azt, aki vagy, ám egészen más vásznakat is fölfeszít ember, ahol barátok, szeretők alakjai és emberi kapcsolatok bontakoznak ki, az például, hogy elmész szórakozni, jól érzed magad, tartod a kapcsolatot a családdal, különféle rossz és jó dolgok történnek veled. Mindez nem kötődik az íráshoz, vagy a kiadáshoz, vagy ahhoz, hogy mi zajlik a könyveidben. Számos olyan dolog van most az életemben, ami sokkal fontosabb a számomra, mint az írás. Az írás fontos és számít, de vannak más dolgok, amelyek nagyobb hatással vannak rám. Azt kell mondjam, hogy bizonyos emberi kapcsolatok sokkal jobban befolyásolnak, mint egy könyv fogadtatása. Vagy az apám halála is mélyebb nyomot hagyott bennem egy könyvkritikához képest, vagy bármilyen szakmai sikerhez, esetleg a szakmai siker hiányához mérve. Az egész kiadói ügy másodrendű, összehasonlítva a valódi, kézzelfogható élet dolgaival, amelyek még véletlenül se illethetők olyan utálatos szavakkal, mint „karrier” vagy „hírnév” és az összes többi ehhez hasonló szar.

JC: Úgy tűnik, mintha könnyebb lenne „tetszetős könyveket” alkotni. Úgy tűnik, a technikával, vagy azzal, amit művelsz, sokat kockáztatasz. Nem gondolkozol el néha azon, hogy megéri-e?

BEE: Furcsa, hogy ezt mondd, mert valójában ez nem választás kérdése. Az csupán az írói kifejezés része, hogy a mű vámpírokról, Los Angeles-t meghódító japán üzletemberekéről, vagy velejéig korrupt ügyvédekről szól, vagy bármi másról. Ez csupán arról árulkodik, hogy ki vagy te. Nem hiszem, hogy képes lennél erőszakot tenni magadon, akárcsak egyetlen tisztességes könyv erejéig is, hogy úgy írj, ahogy egyébként nem szeretnél. Úgy írsz, ahogy írsz. Néhány embernek bejön majd, néhánynak meg nem. De ez tényleg nem arról szól, hogy az emberek kedvére tégy, vagy hogy megértesd velük dolgokat. Az írás önzés: Azért írsz meg egy könyvet, mert meg akarod írni, és mert érdekelnek a szereplők, érdekel a történet, érdekel a stílus, és alapvetően papírral és tollal maszturbálsz az asztalnál, és ha ez megérint valakit, jó; de ha nem, hát az se baj. Ez arról szól, hogy különböző módokon fejezed ki magad; magadnak és nem valaki másnak. A magad kedvére teszel, amikor írsz, és nem másokat szórakoztatsz. Nem mézeskalács házikót építesz, csak hogy mindenki vehessen belőle egy darabot, hogy jól érezzék magukat, és elégedettek legyenek magukkal és az olvasással. A könyvírás valójában nagyon önző és agresszív cselekedet. Megírsz egy könyvet, a nagyérdemű elé bocsátod, és a könyved elkezd szajkózni: Olvass el! Olvass el! Olvass el!

A másik meg, hogy mindenkinek különböző az ízlése. Vannak barátaim, akiket hihetetlenül felhúz egy negatív műbíráló. Én meg mindig csodálkozom, nahát, miért érzitek úgy, hogy megillet benneteket egy kedvező kritika? Miért lenne jogosult bárki is egy magasztaló kritikára, ami jó mélyen becsókol az alsó fertályon, csak azért, mert írt egy könyvet? Az emberek egyik fele ilyen írásokat szeret, a másik fele meg amolyanokat. Esetemben az államokbeli irodalmi kritikusok kemény magjának a véleménye abban foglalható össze, hogy egyszerűen nem reagálnak érdemben a munkámra. Nem hiszem, hogy abból fakadóan utálnának, mert már fiatalon nagyon sikeres voltam, vagy mert bestsellereim voltak, vagy bármi másért. Ez inkább annak köszönhető, hogy nem szeretik azt, ahogy dolgozom, vagy azt, amiről írok. Ezek egy rettenetesen konzervatív és trottyos testület tagjai; de nem azért kezelnek úgy, ahogy kezelnek, mert utálnának, vagy személyes ellenszenvet táplálnának irántam. Egész egyszerűen nem szeretik a könyveimet. Emlékszem, amikor Donna Tartt bemutatott néhány történetet az Atlanticnak, mire az egyik szerkesztő elvitte ebédelni, és azt mondta neki: „Figyelj, jobban tennéd, ha inkább cipőkkel házalnál.” Ha Donna Tartt figyelt volna erre a tagra, soha nem fejezi be a *The Secret History*-t.²⁹ Úgy értem, ha valaki az Atlantic Monthly-től³⁰ meghív egy ebédre, és ezt mondja neked, akkor meg vagy semmisítve. Ugyanakkor erősnek kell lenned, hogy ezt egy vállrándítással lerázd magadról – mint Donna –, és azt mond: „Ők az ostobák, én pedig igenis megírom a könyvem, akár szeretni fogják, akár nem.” Ez az, amit ilyen esetben tenned kell.

JC: Milyen kutatást végeztél a *Glamorámához*?

BEE: Először is azzal kezdtem, hogy nyakig merültem a divat világába – bemutatókra jártam, tervezőkkel találkoztam, igyekeztem letapogatni a miliő flingjét. Ám egy ilyen kutatómunka nagyon frusztrálta tesz, mivel fikciót írok, és ekkorra rendszerint már tudom,



hogy mit akarok kezdeni a regénnyel, így általában a „tények” csalódással töltenek el. Legyen szó akár a Wall Street-ről az *Amerikai Psychóban*, vagy akár a divatról a *Glamorámában* – gyakran ütközöm olyan tényekbe, amelyek nem illenek bele a regényt illető elképzeléseimbe, és végül azt mondom: „a fenébe is, a saját utamon fogok járni, és majd magamtól kitalálok mindent.” A másik dolog egyébként, amit ilyenkor mindenki megkérdez, az az, hogy a hírességek tekintetében mennyi időt fordítok a kutatásra.

JC: Azt hiszem, a helyszínek és a hírességek nevei nekem is fejtörést okoztak.

BEE: Nos, a *Glamorámában* csak három külső helyszín van, Párizs, Milánó és London – mindegyik városban jártam már néhányszor korábban. Egyáltalán nem vagyok az a világljáró típus. Habár a *Glamoráma* fele Párizsban játszódik, nem érzem igazán, hogy olyan nagyon jól ismerném a várost. Amikor a könyvön dolgoztam, jártam néhányszor Párizsban üzleti ügyekben, és mivel már kialakult, hogy mi történik majd a könyvben, a szabadidőmben feltérképeztem a várost. Szóval, bár soha nem éltem ott, szereztem egy bizonyos benyomást. Ismerem az utcákat, pár hotelt, a metrót, néhány klubot, ilyesféle dolgokat. Egy másik ilyen kutatás meg abból állt, hogy a QE2-vel³¹ elutaztam Európába. De a párizsi csellengés nem szükségszerűen hatott a munkámra. A könyv nem Párizsról vagy Európáról szól – ez csak háttér. A nevek – és itt arra is gondolok, hogy egy olyan társadalomban élünk, egy olyan kultúrában, ahol mindenki ennyire rá van zizzenve a hírességekre életére –, szóval a legtöbb név mindenféle erőlködés nélkül jutott eszembe. Ha úgy éreztem, hogy egy fejezetben sok névre lesz szükségem, hogy kitöltsék egy bekezdést, nem listákat böngésztem, hanem csak úgy eszembe jutottak. Pofonegyszerű volt.

JC: Az irodalomban nem egyedülálló, amikor egy mű az időtlenség minőségével bír, ám a *Glamoráma* azt az érzést kelti, mintha minden esemény csak egy órával ezelőtt történt volna. Mi a véleményed e két fogalom szembehelyezéséről – az időtlenség és egy olyan regény szembeállításáról, amely a mi időnkkel és kultúránkkal egyidejű?

BEE: Istenem, de utálok ezt a szót, hogy „irodalom”, meg mindazt, amit maga után von. Nem gondolkodtam még el az „időtlenségről”. Én csak megírom, amit meg akarok írni, és nem feszengek olyasmi miatt, hogy egy könyv – a kulturális utalásai révén – mennyire lesz korszerű a jövő héten, vagy egy-két év múlva. A könyvírás mögötti motiváló erő nem az, hogy szülessen valami, amely majd kiállja az idő próbáját, hogy itt egy klisével éljek. Nem ezen kell agyalnod, amikor könyvet írsz. Emlékszem, amikor az *Amerikai Psychót* írtam, valaki, aki olvasott már egy korai vázlatot, megkérdezte, hogy nem aggódom-e a márkanévek aktualitása miatt. Mondtam, hogy nem, mert bár lehet, hogy egy adott időről és egy adott helyről írok, remélhetőleg ez egy olyan módon valósul meg, hogy az olvasó be tudja majd kapcsolni azokat egy nagyobb metaforába – elidegenedés, fájdalom, Amerika, a kultúra egy általános állapota. Lehet, hogy a regényeim most időszerű regények, de azt hiszem, hogy a hatáskörük messzebb gyűrűzik ennél, univerzálisabb témákat érintenek. A márkanévek pusztán afféle tapétául szolgálnak, és nem töltenek be lényeges szerepet a regények sikerében. Legalábbis szerintem nem. A bírálóim hajlamosak eltúlozni ennek a tapétának a jelentőségét, ez az, amiért aztán minden másról elfeledkeznek, amit íróként teszek.

JC: Nehéz volt fenntartani az utalások aktualitását nyolc éven keresztül, amíg végeztél a regénnyel?

BEE: A könyvet 1989 decemberében kezdtem el, és 1997 novemberében fejeztem be. És hát tényleg nem tudtam minden utalás „kurrenciáját” megőrizni. Ha lelkiismeretesen ellenőriznéd az utalásokat, akkor kirajzolódna előtted az az időszak, amiben írtam. Például a könyv elején szerepel egy csomó színész, akik a *Twin Peaks* című televíziós sorozatban³² tűntek föl. Azt 1990-től kezdték sugározni. Ahogy a könyv írása haladt előre, az utalások úgy lettek egyre aktuálisabbak. De legvégül a nevek értelmüket veszítik – és különben is, jópár közülük csak kitaláció. Ezek csak nevek. Jelentenek valamit a szereplők számára, azonban legvégül – öt, tíz, tizenöt év elteltével – nem ugyanazt fogják jelenteni az olvasóknak, vagyis annak, aki 2010-ben vagy 2020-ban lapozza majd föl ezt a könyvet. Olyan szinten működnek, ahol nincs mit kezdeni az aktualitásukkal. Persze meglehet, hogy egy hangyányit mulatságosabb most olvasni a könyvet, mikor még össze tudod párosítani az arcokat a nevekkal.

Harmadik rész

JC: Ez az első könyved, amely ilyen nagy mértékben épít a cselekményre. Más volt a szemléleted az előző könyvekhez képest?

BEE: Írni akartam egy könyvet, amely Európában játszódik. Másrészt egy olyan könyvet akartam, amelyet Victor Johnson beszél el, aki *A vonzás szabályai* egyik szereplője volt. A két dolog összekapcsolódott. És végül úgy képzeltem el, a könyv egy összeesküvésről fog szólni. Ekkor megkérdeztem magamtól: „Mivel foglalkozik most Victor?” Úgy gondoltam, talán belekeveredett valahogy a divat világába. Az is lehet, hogy modell lett. Viszont a modellek elég idegesítőek, és ugye az is milyen borzasztó, hogy az emberek mennyire odavannak értük, úgyhogy kitaláltam, hogy a modelleket összefüggésbe hozom... a terroristák kal. Elhatároztam, hogy a modellek terroristának állnak. Aztán átgondoltam, és arra jutottam, hogy ez egy meglehetősen hajmeresztő elmélet, és óvatosnak kell lennem, ha ezen a vonalon akarok elindulni. Feltettem a kérdést: „Csakugyan rá akarsz szólni ennyi időt erre a témára?” Végül minden kétségem elszállt. És amikor úgy döntöttem, hogy valóban megírom, a történet egyszerre feltárta magát előttem.

A *Glamoráma*hoz készített vázlat nem volt szükségszerűen részletesebb, mint az előző regényeknél. Javarészt azért, mert a történet diktálta, hogy a könyv hova lyukad ki. Egy olyan nagyívű cselekményt nélkülöző könyvnél, mint amilyen az *Amerikai Psycho* vagy a *Nullánál is kevesebb* is volt, óvatosan kellett eljárnom azokkal a jelenetekkel, amelyekről úgy gondoltam, hogy érdemes kidolgozni, mert a történetben nem volt fejlődés. Abban reménykedhetsz az ilyen könyvekkel, hogy a gondosan kiválogatott jelenetek sorozata valami nagyobb egészé áll össze, és ez adja a hatást. A *Glamoráma* előtt elég könnyű volt követni a vázlatot, még ha változott is valamiképp az, amit leírtam. A leglényegesebb változás a regény középpontjában álló összeesküvés-elméletet érintette. Be kellett húznom a kézi-



féket, mert kezdett irányíthatatlanná válni – ami tulajdonképpen természetes egy összeesküvésnél; az összeesküvés természete az, hogy soha nem ér véget. Szóval mindenkit belepakoltam ebbe a masszív összeesküvésbe, és túl bonyolulttá vált. Én írtam, és még én sem tudtam többé nyomon követni. Így kénytelen voltam szó szerint egy határt szabni. Az összes fő- és mellékszereplő fel volt tüntetve egy táblázatban, amit egy gigantikus, fehér tervrajz-lapra rajzoltam föl. Középiütt kezdtem és innen haladtam kifelé. Szóval megragadtam egy fekete filcet és rajzoltam egy téglalapot a papír közepére, és eldöntöttem, hogy csak azokkal foglalkozom a továbbiakban, akik a téglalapon belülrre kerültek, aki meg kívül esett rajta, arról egyszerűen nem veszek tudomást, és ha így elvarratlan szálakat hagyok, anélkül, hogy választ kapnék a felvázolt anyag kérdéseire, nos, legyen: ez az, amiről egy összeküvés szól. Ez volt a szemléletem.

A *Glamorámához* készített vázlat lehet, hogy rövidebb lett, mint a többi vázlat, annak ellenére, hogy ez volt az eddigi leghosszabb könyvem. Például az *Amerikai Psychónál* egy egyszerű jelenet (amiben Patrick Bateman masszázst vesz) írt vázlat azért lehetett hosszabb, mint maga a jelenet, mert a jegyzeteimben leírtam az összes indokot, ami miatt úgy gondoltam, hogy a jelenetnek épp ott lenne a helye és nem máshol. Mit mond nekünk ez a jelenet erről a férfiről? Vagy mit mond a világról? stb. Amíg a *Glamorámát* írtam, nem voltak efféle magammal folytatott párbeszéddek, mert, akár egy lánc szemei, mindegyik jelenet elvezetett a következőhöz. A leginkább részletekbe menő vázlat az első részhez születt, amely New Yorkban játszódik. Mivel ennek a résznek az ideje 36 órát ölel föl, nyilvánvaló volt, hogy mi nélkülözhetetlen, és mi nem. Az időkeret ráadásul segített legyőzni a félelmet, hogy ez a rész túl hosszúvá nyúlik; az idővel való gazdálkodás kényszere segített koncentrálni.

JC: Hogyan közelítetted meg az akciójeleneteket? Egy dolog azt mondani, hogy egy könyv filmszerűen van megírva, és egy másik dolog összehozni egy olyan könyvet, amely épp olyan jó abban, amit a mozi művel.

BEE: Ha visszatekintek a könyv megírására, nem emlékszem semmiféle „akció”-jelenetre. Az írás olyan lassú és veszélyes folyamat lehet, hogy amikor egy úgynevezett akció-jelenetet írsz, az könnyen eltarthat akár egy hétig is. Ez nem rajtad múlik. Szóval az akció-jelenet megírása nem ér fel az általa kiváltott élménnyel, úgy értem, az írás folyamata nyilván több időt vesz igénybe, mint a jelenet elolvasása. Egyébként nem közelítek másképp az ilyen jelenetekhez, mint mondjuk egy két emberrel játszó élettermi jelenet. Ugyanazok a szabályok mindkettő esetében. Csak annyi, hogy ne hangozzanak reménytelenül ostobának. Nyelvileg maradj a lehető legpuritánabb, ne ess túlzásokba, ne használj felkiáltójeleket, és ne használj csupa nagybetűt, amikor valamelyik szereplő ordít. Aztán a *Glamorámában* érvényesül egy olyan szándék is, amely esetleg lehetővé teszi, hogy úgy olvasd, mintha az egész valójában egy film lenne, és ez oldott a feszültségen. Eljátszva ezzel az ötlettel – vajon ez valóságos? vagy mégis inkább egy film? – esélyt kaptam a kísérletezésre. Lehetőségem nyílt arra, hogy úgy írjak nagyon filmszerűen, hogy közben ne kelljen aggódnom amiatt, hogy valaki azt gondolja: ez már túlságosan filmszerű.

JC: Hogyan találtad ki a cselekmény menetét?

BEE: Amikor nekivágtam a könyvnek, felmerült bennem egy filmes stáb ötlete. Ezt

feljegyeztem a vázlatba, olyan kérdésekkel egyetemben, hogy „Mikor kellene színre lépniük?”, és „Milyen gyakran kellene szerepeltetni őket?”, meg hogy „Létezik talán egy második filmes stáb is?”, aztán így haladtam tovább, „Hátha egy harmadik stáb is van?” és még tovább, „Nos, akkor ők részesei az összeesküvésnek?”, mígnem az ötletek megint túlcserdultak rajtam. Így hát úgy döntöttem, hogy inkább haladjon a történet, anélkül, hogy az elbeszéltekbe belekeverném a stábokat. De aztán képtelen voltam szabadulni a ténytől, hogy Victor nem egy tudatos narrátor – nem akartam a karakterének a tisztaságát beszennyezni azzal, hogy olyan többlettudással ruházom fel, amilyennel nem rendelkezhet. Ezért visszavertem a filmes stábokhoz, és úgy tűnt, ezzel számos technikai problémát sikerül megoldanom, legalábbis az információ-közlés szempontjából biztosan. Ez az ötlet azért is ragadtott meg annyira, mert a mindennapi életben általános, hogy időnk javarészában előadjuk magunkat valamilyen módon, és a könyvben erre én csak rátettem egy lapáttal. Például rengeteg helyen figyelnek meg bennünket: repülőtereken, bankokban, bevásárlóközpontokban, és ez megváltoztatja azt, ahogy mozgunk, beszélünk, kommunikálunk másokkal. Ez nehezen megfogható, ám kétségtelen, hogy van egy bizonyos szintű szerepjáték a társadalomban. Ezt akartam én megragadni, ami remekül egybevágtott azzal, ahogy a szereplők játszanak egymás előtt a könyvben.

JC: A *Glamoráma* elbeszélője mellékszereplő *A vonzás szabályaiban*. Gyakori, hogy egyes szereplők csak úgy átmásznak egyik könyvből a másikba, illetve összefutnak vagy tudnak egymásról. Úgy gondolsz rájuk, mint egy nagy, fiktív család tagjaira?

BEE: Arra emlékeztetnek, hogy mindegyik írás hasonlít egymásra; mindegyik összefügg valamilyen módon a többivel. Nem áll mögöttük egy grandiózus terv – egyszerűen csak így válik értelmes írói vállalkozássá. Sok esetben igen prózai okok vezérelnek. Képtelen voltam például kivenni a fejemből egy mondatot, amit Patrick Bateman mond egy nőnek: „Szeretek lépést tartani a korral” [*I like to keep abreast*],³³ és hiába próbáltam ellenállni az impulzusnak, hogy belevonjam Bateman a *Glamorámába*, nem volt menekvés; az ötlet megfogott, és nem érdekelt többé, ha egyesek azt mondják, hogy ez egy olcsó poén. Mihelyst megvalósítottam, megtetszett az ötlet, hogy Patrick Bateman megjelenik ebben a divatvilágban, továbbá az, hogy valószínűleg bármely világba behelyezhető. Rengeteg kifejezés utal a korábbi munkáimra. A *Glamoráma* vége felé Victor az „itt eltűnhetsz” szavakat látja felfestve a hálószobája falán. Az volt a célom, hogy megmutassam, a *Nullánál is kevesebb* és a *Glamoráma* világai nem sokban különböznek egymástól. Tizennégy év alatt sok mindenben változtam, ám az a fiktív univerzum, amit teremtettem, változatlan maradt. A szövegek ugyanazzal foglalkoznak, a témák ugyanazok, az írások hangneme is ugyanaz.

JC: A *Glamorámában* valahol az egyik szereplőt a modell pályafutásáról kérdezik, mire ő azt mondja: „életemnek az a szakasza lezárult.” Íróként el tudod képzelni, hogy csupán bizonyos számú történet elmondására vagy hivatott? Ilyen értelemben befejezettnek tudnád tekinteni az írói pályafutásodat?

BEE: Olyasvalakitől kérdezed ezt, aki valójában még soha nem mondott el egy teljes történetet korábban, és most először vágott neki egynek a regényében. Személy szerint én soha nem a története miatt szeretek meg egy regényt. Nem a történet az ok, ha megérint egy könyv. Ez soha nem volt feltétel számomra. Számomra akkor jó egy könyv, ha van



szellemi beállítottság, érzékenység, vagy egy írásmód, amiről azt gondolom, hogy menő. Rágtam már át magam szerteágazó történeteket tartalmazó vagy érdekes cselekményű könyveken, amelyek aztán simán unalomba fulladtak. Ennél többre van szükség. Vízíó kell. Érezni akarom az író szívverését, aki annyira megittasodott a saját érzéseitől, hogy papírra kell azokat vetnie. Ez az, ami engem érdekel. Ám most vagyok harmincnégy, és nem hinném, hogy írnék még egy olyan könyvet, aminek nincs története vagy valami narratívája. Ez a korral magyarázható. Az esztétikám nemigen változott. Ez leginkább arra vezethető vissza, hogy amikor fiatal vagy, nincs elég tapasztalatod annak a belátásához, hogy minden élethez tartozik egy adott narratíva, hogy egy ilyen, mindent felölelő narratíva mentén alakul mindenkinek az élete. (Az önéletrajzok olvasása segíthet megérteni ezt.) Az emberek életében van első, második és harmadik felvonás. Amikor a húszas éveid első felében az első felvonás kellős közepén vagy, még nincs elég tapasztalatod, hogy felismerd ezt. Egyszerűen nem tudsz eleget. Ezért is gondolom, hogy ebben keresendő annak az oka, amiért a húszas éveimben írt könyvek sokkal nagyobb hangsúlyt fektetnek a viselkedésre, a magatartásra, a reménytelenségre.

JC: És úgy tűnik, a történetek véletlenszerűek.

BEE: A világot egy összefüggéstelen helynek látod. Nos, nem akarok túl primitíven fogalmazni – de lényegében azért, mert nincs meg a kapcsolódási pont közted és a világ között.

JC: A *Glamoráma* teli van ruhák, ételek, termékek és hasonlók részletes leírásaival, csakúgy, mint az *Amerikai Psycho* – habár az előbbi esetében már kevésbé kényszeres módon. Ez a technika örökre a fikciód része marad?

BEE: Én egyáltalán nem így tekintek a *Glamorámára*. Egy avatatlan olvasó közelíthet és érezhet így a könyv iránt, mint író azonban úgy érzem, e tekintetben nagy a különbség az *Amerikai Psycho*hoz képest. Noha Victor Ward egy divatzombi, és persze jól ismeri a tervezőket, a ruhákat nem ugyanazzal a mániákus megrögzöttséggel részletezi, mint ahogy Patrick Bateman tenné. Ez megint csak arról szól, hogy hűnek kell maradnod az elbeszélőhöz. Amikor cikket írok, életrajzot vagy úti beszámolót valamilyen magazinba, nem fűzök kommentárt ahhoz, hogy mit viselnek az emberek. De az én prózavilágom és a divatörült narrátorok miatt ez a megoldás itt helyénvaló.

JC: Te is alkalmazod azt a technikát, hogy a szexjeleneteket pornografikus érzékletességgel írod le. Egy szexjelenet megközelítése attól függ, hogy milyen érzelmeket szeretne kiváltani az író a jelenettel kapcsolatban? Vagy más szavakkal, az általad használt szemléletes részletezés egyéníti azt a karaktert, akiről írsz?

BEE: Technikailag gyakran ezek a jelenetek a leginkább összetettebbek. A *Glamoráma* hosszú szexjeleneteit valószínűleg túl komplikált volna most szóban indokolni, mivel... nos, a világ, amit leírok, a fantázia szüleménye – mindenki modell, mindenki gyönyörű, mindenki a felső tízezer életét éli – és felteszem, olvasóként (mert íróként ezt tudom is), minden bizonnyal csábítónak és szexinek vélném mindezt, úgyhogy logikusnak tűnt kiteljesíteni ezeknek az embereknek a portréját azzal, hogy bemutatom, hogyan szexelnek meg szórakoznak. Igazán kielégítve a fantáziát. Egy szexjelenet a következő problémát veti fel: annyira eltéríthet, hogy az olvasónak nehézsége támadhat minden más, szex utáni történés-

re összpontosítani. Ám a regényben elég sok minden más is történik ahhoz, hogy ez ne legyen reális probléma. A másik, ami érdekel, hogy a pornográfia hogyan hat az olvasóra. Ami ugye ugyanolyan fogyasztási cikk, mint bármi más. Úgy is működik, ahogy elvárják. Mint a fogpaszta, a kávé, vagy az öltözködés. Fázol, fel akarsz melegedni, fölveszel egy pulcsit. Fáradt vagy, szeretnél felfrissülni, iszol egy kávé. Fel akarsz izgulni, el akarsz élvezni, beszerzel egy kis pornót. Mivel a pornográfia is csak egy fogyasztási cikk, és mert a könyvteli van fogyasztói javakkal, miért ne vegyítenénk egy kis pornót a ruhák és a többi haszontalan kacat közé?

Ugyanakkor egy csomó technikai nehézséggel is meg kell birkóznod, ha sikeres szexjeleneteket akarsz írni. A próza szempontjából nagyon egyszerűnek, majdhogynem tudományosnak kell lenned, és teljesen szenvtelennek. Egy szexjelenet átmetaforizálása szerintem nagyon leomrozó. A legjobb, ha a pusztá tényekre szorítkozol. Talán ha nem lettem volna ilyen szigorúan objektív, az emberek nem kiáltanak skandalumot, vagy nem hiszik el, hogy egy jelenet olyan „mocskos”, mint amilyennek látták. Mindig nagyon érdekesnek találtam, amikor az embereket – és ez éppúgy áll az *Amerikai Psychó*ra is – nagyságrendekkel jobban felbosszantja egy szexjelenet, mint az erőszak leírásai. Lehet, hogy a *Glamoráma* szexjelenetei voltak az utolsók – az összes ilyenre pontot tevő szexjelenetek –, mert egy bizonyos kor elérése után előnytelenné válik ilyen dolgokról írni. Megvan az a kockázata, hogy mocskos, perveltált öregember lesz a mások szemében.

JC: A *Glamorámában* mindent konfetti borít. Az utcákat, a partikat, a hotelszobákat, a lakásokat. Még a gyilkolás jelenetekre, a katasztrófák és tragédiák helyszínére is bőven jut. Beszelnél egy kicsit arról, hogyan is működik a konfetti metaforája a regényben?

BEE: Az írás megérzésen alapuló, ösztönös folyamat, és így rengeteg motívum, amely időről-időre felbukkan, magából a folyamatból ered, és bármennyire is szeretném elmondani neked, hogy mit jelent, nem tudom, mivel nem létezett egy tisztán intellektuális megoldó kulcs ehhez a metaforához. A konfetti egy komolytalan, haszontalan invenció, és mint a tortúra egy eleme, jó ötletnek tűnt. Fogalmam sincs, hogy miért van ilyen hideg minden szobában, és miért látszik az emberek lehelete állandóan. Vajon honnan jött ez? Nem tudom. Vonhatsz egy olcsó párhuzamot és olvashatod úgy, mint ami kifejezi a „hideg” világot, ez védhető, de nem az, amire én gondoltam. Inkább arról van szó, hogy ez a kép megfogott engem. Ennyi. Ráadásul az mindig sokkal érdekesebb, ha az olvasó a saját értelmezésével hozakodik elő.

JC: Az *Amerikai Psychó*ban egy tözsdeügynököt olyan hajlamokkal ruházol fel, amely miatt sorozatgyilkos válhat belőle. A *Glamorámában* összefüggésbe hozod a modelleket és a terrorizmust. Az egyik szereplő el is magyarázza, hogy a modellek azért lehetnek tökéletes terroristák, mert „mint modell, egész nap azt csinálod, amit mások mondanak neked.” Ezek a párhuzamok a legtöbb ember számára torz túlzások. Mi ösztönzött arra, hogy a *Glamorámában* megvalósítsd ezt az elképzelést?

BEE: Miért láttam terroristáknak a modelleket, a divatot pedig a terrorizmus egy formájának? Nos, a divat világa zsarnoki, abban az értelemben, hogy egy ideális szépséget tesznek meg mind fölött, ami szerintem káros hatású ránk nézve. Ebbe a tortúrába kényszerülnek évtizedek óta a nők, és a férfiaknál is egyre inkább ez érvényesül. A megjelenés-



sel, a kinézettel kapcsolatos megszállottság, amelyet a divat és a fotográfia világai a végletekig fokoznak, fizikailag károsak a kultúránkra. Ez tény és való. Tudom, hogy nem valódi erőszakról beszélünk – ami a terroristák célja –, hanem érzelmi erőszakról. Végeredményben mindkét világ érzelmileg akar megerősokolni. Amikor elkezdtem tervezni a *Glamorámát*, a modellek tömjénezése a tetőfokára hágott, és a terrorizmussal való szörnyű szembe-sülés kezdete is erre az időre tehető, így az összefüggés kézenfekvőnek tűnt.

JC: A *Glamorámában* a terroristákat kizárólag híres emberek közül toborozzák, mivel „a hírességek azonnali fedezettel rendelkeznek”. Gondolod, hogy a hírnév imádatára épülő jelenlegi kultúrában olyan mérvű a személyiség kultusza, hogy egy átlagember el se tudja képzelni, hogy egy híresség kifogásolható módon viselkedjen, vagy inkább csak gyorsan megbocsátják, ha egy ünneptelt sztár vétkezik?

BEE: Hát, ha az életed alapja egy képre vagy egy felszínre épül, akkor az emberek számára nem vagy hús-vér személy – és épp ez az, amit a hírnév tesz az emberekkel: kifordítja őket magukból, és soha nem tudjuk meg, hogy milyenek valójában, mert nem az a munkájuk, hogy ezt elmondják nekünk. Így aztán folyik a találgatás, és a saját fantáziáinkat vetítjük rájuk. Ezen a módon mintegy kitaláljuk, megalkotjuk őket. Ha rossz fát tesznek a tűzre, vagy meggondolatlanul viselkednek, gyakran azért bocsátunk meg nekik, mert az visszahat ránk is, mert ezáltal magunknak is megbocsátunk. Azt hiszem, magunkat mentjük föl, ami kor egy hírességnek bocsátunk meg.

JC: Victort azért szervezik be, és azért mondják róla, hogy tökéletes bűntárs a nemzetközi terrorizmusban, mert nem tud semmit a politikáról. Gondolod, hogy a politikai inkompetencia inkább tesz bűnrészessé abban, ami kormányzati szinten zajlik, mint a politikai eseményekben való aktív részvétel?

BEE: A könyv álláspontja ez: légy tudatában annak, ami általában történik. A rossz dolgok iránti megszállottságot kritizálja. Azt mondja: légy résen! Azt mondja: hé, ne légy már seggfej! Nem hiszem, hogy ha Victor politikailag tudatosabb lenne, akkor ez az egész borzalom nem történt volna meg vele. Az ő tragédiája abban rejlik, hogy olyan szinten rá van kattanva lényegében hasztalan dolgokra (kacatok, menő dolgok, trendi viselet, helyes kinézet), hogy észre sem veszi, amikor a sötét erők körbefonják, és a gyengesége révén áldozattá válik. Összességében tehát sokkal könnyebb volt ezt egy tökelütött figurával kivitelezni, mint egy talpraesett, okos alakkal pepecselni.

JC: A *Glamorámát* megelőzően a könyveid befejezése azt sugallja, hogy a szereplők csapdába estek, a helyzetük megoldhatatlan, az útjuk egy spirál menténfelé vezet, mindenféle világos jövőkép, sőt egyáltalán bármiféle jövő képe nélkül. A *Glamoráma* zárata azonban megenged némi optimizmust. Még az a szó is szerepel az utolsó mondatban, hogy „jövő”. Ez némiképp szokatlan megoldás, legalábbis Victor könyv végi helyzetéből kiindulva. Ezzel azt kívántad hangsúlyozni, hogy a dolgok állása nem mindig olyan reménytelen, illetve a világ mégsem olyan agresszíven nihilisztikus hely?

BEE: Könyveim közül ennek van a legnagyobb érzelmi töltése. Posztmodern gyökerei miatt ez áll a legközelebb ahhoz, hogy azt mondjam, valódi emberekről szól. Nem számít, hogy a szereplők milyen eltúlzottan szépek, vagy mennyire idegenszerűek a helyzetek, amelyekben találják magukat. Elbeszélőim közül Victor az egyetlen, aki végül valóban meg-

változik, vagy legalábbis rájön valamire, ami megváltoztatja. Mégha ezzel végzetesen el is késik. Amikor írni kezdtem ezt a könyvet, tudtam, hogy az első szó a „pötytyök” lesz, az utolsó szó pedig a „hegy”; úgy éreztem, a könyv folyamatos fejlődés egyik szótól a másikig. Érzelmileg Victor sok mindent megtanul mind a külvilágról, mind saját magáról, ami úgy gondolom, azzal függhet össze, hogy én magam is derülátóbban tekintek az életemre, mint korábban. Talán nem optimizmusról van itt szó, hanem elfogadásról, ami nem volt korábban meg bennem. Ez annak köszönhető, hogy jobban rálátok arra, hogyan működik a világ. Úgy érzem, könnyedebben manőverezek, mint amikor a húszas éveimben jártam. Azt gondolom, ez az írásaimon is meglátszik.

JC: Több mint tíz év telt el a *Nullánál is kevesebb* óta. Újraolvastad mostanában az első munkádat? Milyen viszony fűz ehhez az alkotáshoz?

BEE: Amennyire visszaemlékszem, a legutóbbi újraolvasás alkalmával azt gondoltam, hogy túl fiatal voltam ehhez a könyvhöz, ugyanakkor meg azt, hogy nem kellett volna olyan nagy figyelmet szentelni a könyvet gondozó szerkesztők tanácsainak. Első nekifutásra nagyon, nagyon hosszúra sikeredett, és teli volt melodramatikus eseményekkel. De pont ez volt a lényeg. A melodramatikus események időről-időre felbukkannak a cselekményben, és annak a hatását, amely bizonyos emberekkel, bizonyos szituációkban történik, teljesen kioltják mindazok a jelentéktelen hibák, amelyek életüket kísérik. Így akárkit meggyilkolhatnak, akárkit megerőszakolhatnak, de a körülöttük örvénylő mocsok tompít a rémisztő események erején. Ez érdekelt leginkább, amikor azon a könyvön dolgoztam. Miután az anyag a Simon & Schusternél átment egy szerkesztésen, a rengeteg nyesegetésnek és nyírbálásnak köszönhetően összeállt a könyv vége felé egy olyan harmincoldalas jelenet, amit képtelen vagyok elolvasni, mivel túl csöpögősnek, túl melodramatikusnak érzem. Egészen eddig elégedett vagyok, de aztán egy kicsit zavarba jövök tőle. Julian karakterére gondolok, aki a kezdeti változatban sokkal inkább egy periférikus figura volt, aki csak úgy ott van, és nincs különösebb jelentősége. Nem ő állt a könyv középpontjában, ám a végső változatban mindenki más bukásának a szimbólumává válik; megerőszakolják, majd a dílere lelövi. Először nem ez volt a szándékom. Nagyjából minden úgy olvasható, ahogy megírtam, mivel azonban egy csomó mindent kivágtak, az egész úgy az utolsó harminc-negyven oldalon sűrűsödött be, és ez idegesít; vagyis hát zavart, amikor legutóbb olvastam. Ugyanakkor azt is gondolom, hogy valószínűleg így könnyebben felfigyeltek rá és sikeresebb lett, mintha a magam módján oldottam volna ezt meg. Úgy tűnik, nagyon távol került tőlem ez a könyv. Most már nem érdekelné a megírása, és mind közül ez a leggyengébb könyvem.

JC: Ha aszerint kellene rangsorolni a könyveidet, hogy a kezdeti elvárásaidhoz képest mit sikerült megvalósítani, milyen lista alakulna ki?

BEE: Ha az ötleteid ötven-hatvan százalékát sikerül kivitelezned, akkor már szerencsésnek mondhatod magad. A fejedben persze mindig egy hatalmas, lenyűgöző könyv grandiózus képét őröd, amiben majd erről, meg arról, meg amarról fogsz írni, és csupán amikor elkezded, akkor szembesülsz a valósággal, és jutsz el arra a pontra, ahol azt gondolod: „Oké, ha átverekszem magam ezen, ha el tudok jutni ide meg ide, csak akkor végeztem valamit, csak akkor fog működni.” A regényírás néha olyan nyomasztóvá válik,



érzelmileg annyira kimerít, hogy igazi szerencsefiának érezheted magad, ha ötven-hatvan százalékát a papíron látod annak, amit kezdetben elterveztl. Például *Az informátorok* minden ízében vitathatatlanul a legjobb írásom. Nem azt mondom, hogy a világ legjobb könyve, hanem, hogy is fogalmazzak, ez volt az, ami igazán feszteleenné tett. *A vonzás szabályai* az egyetlen, ahol minden lejtött a papírra, amit csak akartam. Olyan könyv volt, amely magában hordozta a lehetőséget, hogy sok embert bosszantson föl. Ezzel együtt mégiscsak maradt egy kis tüske a szívemben *A vonzás* miatt. Ez azért lehet, mert a *Nullánál is kevesebb* és az *Amerikai Psycho* nagyvadak a maguk műfajában, képesek vigyázni magukra. *A vonzás szabályait* viszont darabokra szedték, mert valóban bosszantó, minősíthetetlen kölykökről szól, akik állandóan a főiskolai életükről locsognak, „oh, a srác nem szeret”, és „oh, a csaj sem szeret, jaj, mit tegyek”. Olyan mértékben alázták le, hogy annak idején azt gondoltam, ez már nem is a könyvnek szól. Ezért a tüske. A *Glamorámát* rengeteg idő volt megírni, és maga a narratíva olyannyira diktált, hogy a tulajdonképpeni munka nem is az én érdemem; valóságos maraton volt, nyolc évet vett igénybe, hogy befejezzem. Egy csomó minden a cselekmény, az összeesküvés menetéből jött, szóval tényleg nem tudom biztosan, hogy enyém-e az érdem. Nem annyira elvont és stilizált munka, mint a korábbiak, sőt egészen biztos nem annyira, mint az *Amerikai Psycho*, vagy *A vonzás szabályai*, vagy a *Nullánál is kevesebb*. A nyelvezete sokkal könnyedebb hangulatot áraszt, és feltehetően azért nem olyan szigorúan kötött, merthogy teli van mozgással, az emberek állandóan ide-oda rohangásznak benne, és ez segített megszabadulni a túlzott nyelvi rigorózusságtól, ami sokáig nem ment a korai írásokban. Az új könyvben a mozgásra összpontosítottam, a lendület volt a fontos. És csak mert harmincnégy éves vagyok, öregebb, és többet tudok az írásról is, azért még nem mondanám, hogy ez életem legjobb könyve, de azt igen, hogy ez a legalaposabb munkám, amely a legtöbb fejtörést okozta.

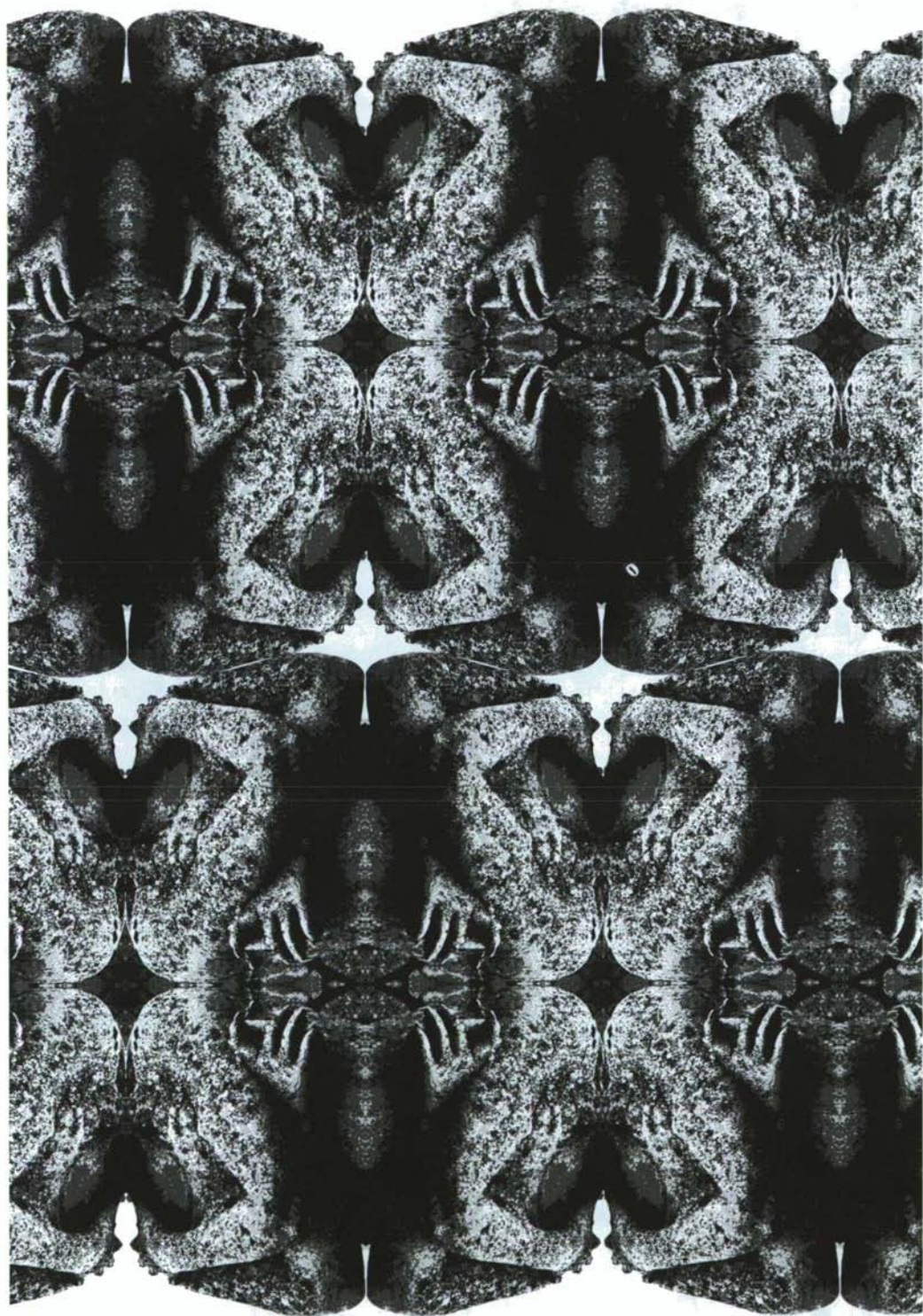
Nem szokásom újraolvasni a könyveimet; annyira nem érdekelnek. Meghatározzák az életem egy adott szakaszát, azt, hogy ez idő alatt mi történt velem, de nem is tudom... szóval nem érdekelnek annyira, hogy újra és újra elolvassam ezeket. Valamennyit érdekes volt megírni, de hogy az írásaimat újra is olvassam... Nem hinném, hogy annyira magamon kívül lennék a gyönyörtől. Vagy hogy különösebben tanulságos volna.

JC: Te írtad a *Nullánál is kevesebb* forgatókönyvének a vázlatát?³⁴ Részt vettél a munkában?

BEE: Még a főiskolán voltam, amikor tudomásomra jutott, hogy el akarják készíteni a filmváltozatot. Valaki küldött nekem egy szöveggönyvet, és láttam még egy csomó másikat is, de nem vettem részt a megírásukban. Nem akartam részt venni benne.

JC: Az elejétől kezdve nem? Nem is gondoltál arra, hogy bekapcsolódhatnál ebbe a munkába?

BEE: Amikor először megkérdezték, hogy benne akarok-e lenni, azt gondoltam, hogy nem tudnám megoldani, mert éppen akkortájt voltam végzős, aztán egy hétre rá visszamentem az ügynöknőmhöz, és mondtam: „Nos, talán mégis megcsinálnám”, mire ő azt mondta, „Elkéstél, már mondtam nekik, hogy nemet mondtál, és különben is, valahogy el kéne végezned az iskolát.” De tudod mit? Összehozhattam volna egy piszkozatot, ami eléggé szorosan követte volna a könyvet, és akkor nem az történt volna, ami. A filmet nem egy



nagy stúdióknak kellett volna elkészítenie, és nem egy nagyszabású, csillogó-villogó hollywoodi produkciót kellett volna kihozni belőle, megspékelve egy csomó sztárral, valamint nem egy minden hájjal megkent videoklip-rendezőnek kellett volna dirigálnia a filmet. Nem is kellett volna megcsinálni. Valószínűleg sokkal nagyobb sikert ért volna el, ha hűek maradnak a könyvhöz, és alacsony költségvetésből gazdálkodnak. Semmi esély sem volt arra, hogy egy tisztességes filmet hozzon ki a könyvből az a hollywoodi stúdió, amelyet a könyvbeli gyerekek szüleihez hasonló emberek vezettek. Szóval reménytelen volt az egész. Megírhattam volna egy piszkozatot, de az se számított volna.

JC: Mi volt a legnagyobb hazugság, amit rólad mondtak?

BEE: (Nevet) Azt hiszem, mindennel, amit rólam mondtak, nagyjából elégedett lehetek. Nem hinném, hogy lenne bármi is, amivel nem értenék egyet. Amikor olyan, rólam szóló cikkeket olvasok, amelynek elkészültekor élőben beszéltem a riporterrel, és együtt lófráltam vele, aztán kézhez kapom a cikket, általában nem ismerem magamra. Ötletem sincs, hogy ki az a személy, akivel interjút készítettek. Azt hiszem, a cikkíró rólam alkotott képe, az, ahogy ő lát engem, átjön a sorokon, de az igazából nem én vagyok. A legdöbbenetesebb eset az volt, ahogy a *Vanity Fair*³⁵ körülbelül egy két évvel ezelőtti cikkében mutatott be engem valaki. Na, az biztos, hogy nem én voltam. Vagy három napig együtt lógtam a cikkíró pasassal, és már azt hittem, mindent megbeszéltünk, mindent érintettünk. Napokon át órákig beszélgettünk. Minden lehetséges dologról szó esett. Az döbbenett meg, amit aztán ebből kihozott a riporter. Ez a személy – Bret Easton Ellis – tökéletesen felismerhetetlen volt. Nem mondhattam, hogy bármit is meghamisított volna. Általában véve maradt ki az igazi énem. De nem volt semmi nyilvánvaló ferdítés vagy hazugság. Az egyetlen, ami nem volt igaz, hogy a pasas úgy állította be, mintha más okok is közrejátszottak volna az *Amerikai Psycho* megírásában, azon kívül, hogy egyszerűen meg akartam írni ezt a könyvet. Ez torzításnak tűnt. Minden más azonban a helyén volt. Semmi szóbeszéd, vagy burkolt gyanúsítás. Ő is, mint a többi riporter általában, az írásaimról írt, meg arról, hogy milyen mogorva vagyok.

Negyedik rész

JC: Mi az, ami még ma is valóságos a nyolcvanas évekből? Mi a különbség az akkori és a mostani dolgok között?

BEE: Azt hiszem, erre csak egy személyes szemszögből tudok válaszolni. Két évvel ezelőtt, annak ellenére, hogy az ösztöneim pont az ellenkezőjét súgták, elmentem a *Nell's* alapításának tizedik évfordulójára. Nagyon korán ott voltam már egy barátommal; azt gondoltuk, hogy iszunk egy pohár pezsgőt és az egész majd olyan lesz, mint a Kísértet Kastély Disneylandben. Már vagy öt éve nem jártam ott, és éreztük, hogy nagyon rettenetes lesz, de így kellett tennünk. Rengeteg időt töltöttünk ott el sok-sok emberrel. Hosszú ideig ez volt a könyvszakma mekkája. Ez volt a világ közepe mindenkinek, aki a New York-i



kiadók közegeben mozgott. Úgy értem, ez nem csak egy szimpla hely volt azok számára, akik könyvkiadással meg írással foglalkoztak; ide nem jártak rocksztárok, színészek vagy vidékiek. Némely éjszaka hihetetlenül erős volt a szakmai felhozatal. Morgan Entrekin³⁶ mindig ott volt. Vagy máskor besétáltál, és láttad Sonny Mehtát³⁷ a szárit viselő feleségével, amint az első boxban ülnek, vagy esetleg ott volt Raymond Carver³⁸ Gary Fisketjonnal³⁹, vagy ha különleges pillanatot fogtál ki, egyszerre láthattad az összes fiatal író: Susan Minottól⁴⁰ kezdve David Leavittent⁴¹ át a mindenütt felbukkanó Jay McInerney-ig.⁴²

Szóval bemegyünk, és ott van Morgan Entrekin, Jay McInerney és Gary Fisketjon, aztán beülünk ugyanabba a boxba, ahol mindig is ültünk, és aztán észrevevesszük, hogy egy csomóan diétás kólákat isznak, meg mindenki light cigiket szív, és nincs senki, aki az asztalnál tekerne egy blázt, mindenki az óráját nézi, mivel, érted, Jay-nek felesége van, meg két gyereke, Morgan meg egy kiadóház főnöke, és korán kell kelnie. Azt hiszem, én voltam az egyetlen, aki végig kitartott azon az éjszakán, de még én is lefáradtam attól, hogy ilyen „hú-defelelős” emberré váltam. Alapvetően mindenki öregnek érezte magát. Mindannyiunknak az járt a fejében, hogy a *Nell's* huszadik évfordulójára már nem megyünk el.

Most minden bizonnyal más szelek fújnak. Mindenki sokkal státusz-ellenesebb, de a maga módján épp ez válik egy sajátos státusszá. Nézd csak meg a városokat, ahol élek: Los Angeles alapvetően soha nem változik, New Yorkon viszont nagyon jól lemérhető az, hogy mi történt az idők során, az, hogy mi történik, vagy mi fog történni az ország egészével, és itt az is lejön, hogy senkinek nincs pénze azok közül, akik a nyolcvanas években teli voltak. Úgy értem, akkoriban mindenki állati gazdag volt úgy, hogy közben alapvetően nem csinált semmit. Mindenkit ez a mániákus kor vezérelt, amikor az volt az elvárás, hogy rohanj végig minden elképzelhető éttermen, partizz az összes fellelhető hírességgel, vegyél meg mindent, amiről a magazinokban olvastál, viselkedj úgy, nézd a dolgokat úgy, cselekedj úgy, ahogy a magazinok leírják. Most már nem ez van. Úgy értem, csak olyan emberekkel állok szóba, akiket ismerek, és ahogy öregszem, egyre inkább úgy tűnik, hogy mind nagyobb a felelősség, a testem is mintha kezdené bementani az unalmast. Már nem bulizhatsz úgy, mint egykor. És mivel mindenben benne voltál, mindent kipróbáltál, már nem is érdekel többé.

Hiszek abban, hogy Patrick Bateman bármikor testet ölthet. Patrick Bateman egy példája annak, amit Hannah Arendt „a gonosz banalitásának” nevezett.⁴³ Alapvetően ő egy ilyen szülemény. Biztos, hogy létezett száz évvel ezelőtt (mint ahogy valószínűleg ötszáz évvel ezelőtt is). Nagyon valószínű, hogy ötszáz év múlva is létezni fog. Ő az örök gonosz. Lehetne a nyolcvanas éveknek, meg mindannak a tévútnak a teremtménye, amit ez az időszak jellemzett, de azt hiszem, ő inkább az örökkévalóság szülötte. Az emberiség nem válik szükségszerűen jobbá azáltal, hogy eltelt egy évtized, és valahogy eltöltött tíz évet. Azt hiszem, az ember megszületett, bűnbe esett, és azóta mindig a rosszra hajlik. (Szünet) Képes persze a jóra is, de a rosszra több gondot fordít. A rosszat gyakrabban észrevevesszük. Nagyobb a befolyása rajtunk.

A fordító jegyzetei

- ¹ Roger William Corman (1926–) a 'B-kategóriás filmek királya' mérnöki tanulmányai után küldönként kezdte filmes karrierjét a 20th Century Foxnál. Az ötvenes években már producer és forgatókönyvíró, illetve rendező; alkalmanként mint színész is feltűnik.
- ² Ernest Hemingway számára az 1926-ban kiadott *The Sun Also Rises* hozta meg a nagy nyilvánosságot és sikert. Magyarul *Különös társaság* (Pantheon, 1937, ford. Németh Andor) és *Fiesta – A nap is felkel* (Európa, 1962, ford. Déry Tibor) címen is megjelent.
- ³ A New Journalism az újságírásnak egy Tom Wolfe által divatba hozott stílusirányzata a szakma követelményeinek megfelelő, szerkesztett cikkek helyett a pillanatnyi élmények hatását tükröző leveleket küldött szerkesztőjének, aki azokat változatlan formában közölte. Az új-zsurnaliszta cikkek nem annyira napilapokban, mint inkább magazinokban jelentek meg (*New York Magazine*, *Esquire Magazine*). Az új-zsurnaliszták közül többen irodalmi babérokra is törtek; Truman Capote, Norman Mailer és Hunter S. Thompson Magyarországon is ismert szerzők.
- ⁴ Joan Didion (1934–) amerikai író. Az Ellis által sokat hivatkozott *Play It As It Lays* (1970) regény, a *Slouching Toward Bethlehem* (1968) és a *The White Album* (1979) esszéket tartalmazó kötetek. Magyarul olvasható: *A book of common prayer* (1977): *Imádságoskönyv*. (Európa, 1981, ford. Prekop Gabriella); *Salvador* (1983): *Salvador* (Európa, 1985, ford. László Zsófia).
Didion oldalak: www.randomhouse.com/knopf/authors/didion/;
www.infoplease.com/ipea/A0760851.html
- ⁵ James Joyce (1882–1941) *Ulysses*-ét (1922) sokan az angolszász irodalom egyik legfontosabb prózái szövegének, sőt az irodalmi modernitás alapművének tekintik. A szöveg letölthető a www.gutenberg.org oldalról.
James Joyce-szal kapcsolatos link még: www.jamesjoyce.ie/home/
- ⁶ Vladimir Vladimirovics Nabokov (1899–1977) orosz származású író. Emigrációjának berlini éveiben kezd el írni, előbb oroszul, később angol nyelven. A *Pale Fire* (1962) egy 999 soros, párosrímben írt költeményből, és Charles Kinbote-nak a költeményhez írt örült jegyzeteiből áll. Nabokov az interneten: www.libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm; www.nabokov.com
- ⁷ Thomas Ruggles Pynchon, Jr. (1937–) amerikai író harmadik és leghíresebb regénye a *Gravity's Rainbow* (1973), amely 1974-ben elnyerte a National Book díját. Magyarul: *Entropy (?)*: *Entrópia* (In: Mai amerikai elbeszélők, Európa, 1981); *The Crying of Lot 49* (1966): *A 49-es tétel kiáltása* (Európa, 1990, ford. Székely János)
Pynchon oldalak: www.pynchon.pomona.edu; www.hyperarts.com/pynchon/
- ⁸ Don DeLillo (1936–) amerikai regény- és színdarabíró. Magyarul olvasható: *Great Jones Street* (1973): *A fenevad szabad* (Európa, 1978, ford. Bartos Tibor); *Libra* (1988): *A Mérleg jegyében* (Európa, 1991, ford. Harkányi András).
DeLillo site: www.ksu.edu/english/nelp/delillo/index.html; <http://perival.com/delillo/delillo.html>
- ⁹ Robert Stone (1937–) amerikai regényíró. Második regénye, a vietnami tematikájú *Dog Soldiers* (1974) 1975-ben elnyerte a National Book díját, 1978-ban pedig filmet is forgattak belőle *Who'll Stop the Rain* (*Ki állítja meg az esőt?*) címen.
Robert Stone oldalak: www.biblio.com/authors/68/Robert_Stone_Biography.html
- ¹⁰ Martin Amis (1949–) angol regényíró. Első, 1973-as regénye, a *The Rachel Papers* 1974-ben Somerset Maugham díjat kapott. Magyarul a következő szövegek olvashatóak tőle: *Success* (1978): *Siker* (Magvető, 1987, ford. Falvy Mihály); *Money: A Suicide Note* (1984): *Pénz – Búcsúlevél* (Magvető, 1990, Falvy Mihály); *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million* (2003): *Koba, a rettenetes: a nevetés és a húszmillió* (Európa, 2004, ford. M. Nagy Miklós).



Amis oldalak: <http://martinamis.albion.edu>;
<http://books.guardian.co.uk/authors/author/0,5917,-4,00.html>

- ¹¹ Richard Ford (1944–) amerikai író, novellista. Már a *The Sportswriter* (1986) című regényét felterjesztették a PEN/Faulkner prózai díjára, amit később az *Independence Day* (1995) meg is kapott 1996-ban, párhuzamosan a Pulitzer irodalmi díjával együtt.

Richard Ford oldalak:

www.shs.starkville.k12.ms.us/mswm/MSWritersAndMusicians/writers/Ford.html;
www.olemiss.edu/depts/english/ms-writers/dir/ford_richard/

- ¹² Gustave Flaubert (1821– 1880) hatalmas életművének az egyik legfontosabb momentumai a kortárs irodalomtörténészek szerint az, hogy az addig érvényes elbeszélési módokat forradalmian megújította. (Ismeretes, hogy 1857-ben, a *Madame Bovary* közzélése után pert indítottak a szerző ellen, többek között a házasságtörés dicsőítésének vádjával; az eset némiképp rímelt az *Amerika Psycho* kiváltotta botrányra.) A *L'Education sentimentale* (1869) magyar fordítása *Érzelmek iskolája* (Európa, 1980, ford. Gyergyai Albert).

Többnyelvű (magyarul is) Flaubert-linkeket tartalmazó száj: www.fjveneziana.com/Flaubert.html

- ¹³ A *Farewell to Arms* (1929): *Búcsú a fegyverektől* (Európa, 1983, ford. Örkény István); *Islands in the Stream* (1970): *Szigetek az áramlatban* (Európa, 1973, ford. Göncz Árpád); *Moveable Feast* (1964): *Vándorünnep* (Európa, 1971, ford. Göncz Árpád).

Hemingway oldalak: www.hemingwayhome.com; www.bibl.u-szeged.hu/exhib/hemingway/nyitolap.html

- ¹⁴ Stephen King (1947–) horror és thriller tematikájú írásaival az egyik legnépszerűbb és legtermékenyebb amerikai író, regényeinek, elbeszéléseinek többségéből film is készült. A *Salem's Lot* (1975) magyarul *Borzalmak városa* címen olvasható (Európa, 2004, ford. Gecsényi Györgyi).

A szerző hivatalos honlapja: www.stephenking.com

- ¹⁵ Eugene Luther Gore Vidal (1925–) amerikai regény-, dráma- és forgatókönyvíró. Magyarul olvasható tőle: *Washington D.C.* (1967): *Washington, D.C.* (Magvető, 1973, ford. Szilágyi Tibor); *Burr* (1974): *Burr ezredes kalandja* (Európa, 1978, ford. Róna Ilona); *Amerikai komédia*. 1876. (Európa, 1981, ford. Szilágyi Tibor); *Írók, gengszterek, professzorok*, (Európa, 1984, az esszéket vál. Osztovits Levente, ford. Kiss Zsuzsa, Novák György); *Creation* (1980): *Teremtés* (Európa, 1985, ford. Betlen János); *Live from Golgotha: the Gospel According to Gore Vidal* (1992): *Élő adás a Golgotáról* (Novella, 1993, ford. Takács Ferenc).

Vidal oldalak: www.pitt.edu/~kloman/vidalframe.html;
www.pbs.org/wnet/americannmasters/database/vidal_g.html

- ¹⁶ John Hoyer Updike (1932 –) regényíró és novellista. Az interjúban hivatkozott szöveg magyarul is elérhető: *Couples* (1968): *Párok* (Victoria, 1990, ford. Debreczeni Júlia)

Információs site Updike-ről: <http://userpages.prexar.com/joyerkes/> és
www.kirjasto.sci.fi/updike.htm

- ¹⁷ Philip Milton Roth (1933–) amerikai író, számtalan nemzetközi díj birtokosa. Magyarul megjelent tőle: *When She Was Good* (1967): *Pedig milyen jó kislány volt* (Európa, 1973, ford. Takács Ferenc); *Portnoy's Complaint* (1969): *A Portnoy-kór* (Európa, 1991, ford. Nemes Anna); *Our Gang* (1971): *A mi bandánk* (Magvető, 1972, ford. Bart István); *Zuckerman Unbound* (1981): *A megszabadított Zuckerman*. (Európa, 1988, ford. Nemes Anna); *The Anatomy Lesson* (1983): *Anatómialecke* (Európa, 1992, ford. Nemes Anna); *American Pastoral* (1997): *Amerikai pasztorál* (Európa, 1999, ford. Sóvágó Katalin); *I Married a Communist* (1998): *Kommunistához mentem feleségül* (Európa, 2000, ford. Sóvágó Katalin); *The Human Stain* (2000): *Szégyenfolt* (Európa, 2003, ford. Sóvágó Katalin); *The Dying Animal* (2001): *A haldokló állat* (Európa, 2003, ford. Sóvágó Katalin)

- A Philip Roth Society honlapja: <http://orgs.tamu-commerce.edu/rothsoc/bio.htm>
- ¹⁸ John Robert Fowles (1926 –) angol regényíró. Magyarra lefordított művei: *The Collector* (1963): *A lepkegyűjtő* (Európa, 1969, ford. Róna Ilona); *The Magus* (1965): *A mágus* (Európa, 2001, ford. Feig András); *The French Lieutenant's Woman* (1969): *A francia hadnagy szeretője* (Árkádia, 1983, ford. Gy. Horváth László); *Daniel Martin* (1977): *Daniel Martin* (Európa, 2003, ford. Feig András); *Mantissa* (1982): *Mantissa* (Magvető, 1985, ford. Gera Judit)
A szerző honlapja: www.fowlesbooks.com/
- ¹⁹ Jean Marie Auel (1936 –) *Earth's Children*-könyveinek helyszíne a prehistorikus Európa. A sorozat világszerte 34 millió példányban kelt el; ennek első része a *The Clan of the Cave Bear* (1980): *A barlangi medve népe* (Magyar Könyvklub, 1998, ford. ?) Auel jelenleg a befejező hatodik részen dolgozik.
Auel oldalak: www.geocities.com/auelpage/auel.html;
www.fantasticfiction.co.uk/authors/Jean_Marie_Auel.htm
- ²⁰ Anne Rice (1941 –) vámpírtörténeteivel vált híressé, *Interview with the Vampire* (1976): *Interjú a vámpírral* (Szukits Kiadó, 2003, ford. ?) című könyvét meg is filmesítették.
Anne Rice hivatalos oldala: www.annerice.com
- ²¹ John Grisham (1955 –) jogi és politikai pályafutás után kezdett el írni. Jogi krimijeinek egy részét hatalmas sikerrel vitték filmre. Könyveinek többsége magyarul is olvasható: *A Time to Kill* (1988): *Ha ölni kell* (Fabula, 1996, ford. Földes Gábor); *The Firm* (1990): *A Cég* (Fabula, 1994, ford. Wertheimer Gábor); *The Pelican Brief* (1992): *A Pelikán-ügyirat* (Fabula, 1994, ford. Wertheimer Gábor); *The Client* (1993): *Az ügyfél* (Fabula, 1995, ford. Wertheimer Gábor); *The Chamber* (1994): *Siralomház* (Fabula, 1995, ford. Wertheimer Gábor); *A csodátévő* (Magyar Könyvklub, 1996, ford. Wertheimer Gábor); *The Runaway Jury* (1996): *Az ítélet eladó* (Geopen, 2003, ford. Szántó Judit); *The Street Lawyer* (1998): *Az utca ügyvédje* (Magyar Könyvklub, 1999, ford. Etédi Péter); *The Brethren* (2000): *Holló a hollónak* (Magyar Könyvklub, 2002, ford. Dobrás Zsófia); *A Painted House* (2001): *A festett ház* (Magyar Könyvklub, 2003, ford. Gellért Marcell); *Skipping Christmas* (2001): *Elmaradt karácsony* (Geopen, 2004, Lakatos Gabriella); *The Summons* (2002): *Végzetes hagyaték* (Magyar Könyvklub, 2004, ford. Gellért Marcell)
Grisham oldalak: www.randomhouse.com/features/grisham/;
www.ekultura.hu/mutat.php?cid=727
- ²² A Nyúl-könyvek magyarul: *Rabbit Run* (1960): *Nyúlcipő*, (Európa, 2002, ford. Réz Ádám); *Rabbit Redux* (1971): *Nyúlketrec* (Európa, 2002, ford. Göncz Árpád); *Rabbit Is Rich* (1981): *Nyúlház* (Európa, 2003, ford. Göncz Árpád); *Rabbit at Rest* (1990): *Nyúl szív* (Európa, 2003, ford. Gy. Horváth László); *Rabbit Remembered* (2000): *Nyúlfark* (Európa, 2003, ford. Gy. Horváth László)
Norman Kingsley Mailer (1923 –) amerikai regényíró, publicista, forgatókönyvíró.
Mailer száj: www.iol.ie/~kic/
- ²³ Jan Frazier (1951 –) amerikai író. A kérdéses kritika valószínűleg a következő fizetős oldalon olvasható: www.theatlantic.com/unbound/interviews/interviews.htm.
Frazier-oldal: www.ncteamericancollection.org/litmap/frazier_ian_mt.htm
- ²⁴ A National Organization for Women (NOW) oldala: www.now.org
- ²⁵ The New York Times: www.nytimes.com
- ²⁶ John Irwing cikkei a New York Times 1992. május 29-i, illetve 1992. június 7-i számában jelentek meg *Pornography and the New Puritans*, illetve *Is Pornography To Blame?* címmel. A cikkek a lap archívumában pénzért elérhető.
- ²⁷ Roger Rosenblatt a New York Times 1990. december 16-i számában írt Ellisről először cikket *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?* címmel, valamint *Letter To Editor* című írásában vitatkozott John Irwinggel (1992. május 3.) A cikkek a lap archívumában pénzért elérhető.



- ²⁸ Donna Tartt (1963 –) amerikai regényíró, a Bennington College-ban ismerkedett meg Bret Easton Ellis-szel. Regényei a *The Secret History* (1992) és a *The Little Friend* (2002).
Tartt oldalak: www.purpleglitter.com/donna_tartt; www.geocities.com/SoHo/8543/dmain.htm
- ²⁹ Az 1857-ben alapított amerikai *The Atlantic Monthly* irodalmi-kulturális magazin, politikai tárgyú cikkeket éppúgy közöl, mint könyvkritikákat és szépirodalmat. Vannevar Bush például itt publikálta az 1945-ös *As We May Think* című írását, amely később a hypertext-elméletek egyik referenciaszövege lett.
Az *Atlantic Monthly* elérhető online a www.theatlantic.com címen, archívuma a <http://cdl.library.cornell.edu/moa/browse/journals/atla.html> címen található.
- ³⁰ A Queen Elisabeth 2 honlapja a www.qe2.org.uk címen érhető el.
- ³¹ Az 1989–1991 között készített, 29 részes kultikus tévésorozat társrendezője és -írója David Lynch és Mark Frost. A sorozatot 1992-ben követte az „előzményeket” elmesélő *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (*Twin Peaks – Tűz, jöjj velem*) című egész estés film, szintén David Lynch rendezésében.
A sorozat hivatalos honlapja: www.cenedra.com/twinpeaksmain.htm; egyéb szájtok: www.twinpeaks.org; www.twinpeaksgazette.com/tp/. David Lynch honlapja: www.davidlynch.com
- ³² Az eredetiben: „I just like to keep – abreast, he says, winking at Chloe.” (Glamorama, 44.) Az *abreast* itt egy lefordíthatatlan szójátékot indít el, lévén, hogy magában foglalja a *breast* (női mell) szót is. (Kb. „Szeretek csöcsközelben lenni.”)
- ³³ A *Less Than Zero* filmváltozata (rend. Marek Kanievska, 1987) magyarul *Fagyponat alatt* címmel került forgalomba.
- ³⁴ A *Vaity Fair* honlapja: www.vanityfair.com
- ³⁵ Morgan Entekin (1956–) a Simon & Schusternél többek között Ellis *Less Than Zero*-jának szerkesztője. 1991-től az *Atlantic Monthly Press* tulajdonosa.
Pályafutásáról áttekintést nyújt a következő oldal: www.csmonitor.com/2004/0114/p19s01-bogn.html
- ³⁶ Ajai Singh „Sonny” Mehta (1942–) indiai származású szerkesztő, 1987-től az Alfred A. Knopf kiadó elnöke. Felesége, Gita Mehta (1943? 1944? –) író.
Gita-oldal: <http://voices.cla.umn.edu/newsite/authors/MEHTAGita.htm>
- ³⁷ Raymond Carver (1938–1988) amerikai költő és novellista, sokak szerint az észak-amerikai minimalizmus legmeghatározóbb egyénisége. Carver magyarul: *Nem ők a te férjed* (szerk. Géher István; Kalligram, 1997, ford. Barabás András et al.)
Carver az interneten: <http://world.std.com/~ptc/>
- ³⁸ Gary Fisketjon (1954–) a Vintage szerkesztőjeként olyan szerzőkkel dolgozott, mint Don DeLillo, Raymond Carver vagy éppen Ellis, akivel 1990-ben ismerkedett meg.
Fisketjon interjú: www.breaktech.net/EmergingWritersForum/View_Interview.aspx?id=87
- ³⁹ Susan Minot (1956–) amerikai író. Regényei: *Evening* (1999); *Monkeys* (2000); *Lust and Other Stories* (2000); *Rapture* (2002); *Poems 4 A. M.* (2003)
Minot-oldalak: www.bedfordstmartins.com/introduction_literature/fiction/minot.htm;
www.randomhouse.ca/catalog/author.pperl?authorid=20823
- ⁴⁰ David Leavitt (1961–) amerikai szerző, jelenleg a Princeton University-n tanít. Az amerikai gay-literature egyik legragyogóbb tehetségeként tartják számon. Magyarul egy novellásgyűjtemény olvasható tőle: *Arkansas* (Ulpius-ház, 2003, ford. Kodaj Dániel et al.)
Leavitt-oldalak: <http://web.english.ufl.edu/faculty/dleavitt/>;
www.glbtc.com/literature/leavitt_d.html
- ⁴¹ Jay McInerney (1955–) amerikai író, Bret Easton Ellis-szel és Tama Janowitz-cal (1957–) együtt

hármójukat sokáig mint az újabb minimalista nemzedék legkiemelkedőbb tagjait emlegették. Magyarul: *Bright Lights, Big City* (1984): *Fények, nagyváros.* (Európa, 1993, ford. B. Siklós Márta.); *Brightness Falls* (1992): *Lángos csillag fakul* (Európa, 1996, ford. M. Nagy Miklós); *The Last of the Savages* (1996): *Az utolsó Savage* (Európa, 1997, ford. M. Nagy Miklós)

McInerneyről oldalak: <http://oneweb.utc.edu/~tnwriter/authors/mcinerney.jay.html>;
www.randomhouse.com/vintage/catalog/results_author.pperl?authorid=19985

- ⁴² Hannah Arendt (1906–1975) német származású amerikai politológus és filozófus. Ellis az 1963-ban megjelent könyvére, az *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*-re céloz. (Magyarul: *Eichmann Jeruzsálemben: tudósítás a gonosz banalitásáról*; Osiris, 2000, ford. Mesés Péter)

- ⁴³ Hannah Arendtről oldal: www.iep.utm.edu/a/arendt.htm#Bibliography; illetve egy linkgyűjtemény: www.egs.edu/resources/arendt-links.html